



LA CIUDAD CRECE.
(Fotografía Juan Caruso).

Vista aérea de Montevideo, en la zona central, en la que se advierte la magnitud de la moderna y elevada edificación que ha transformado virtualmente la fisonomía de nuestra ciudad.

EN LAS FRONTERAS DE LA INFANCIA



Levantando el primer edificio; así, esfuerzo sobre esfuerzo debe construirse la vida.

HAY en las sociedades modernas un ser milagroso y misterioso, eje de un universo que tiene término fijo, un ser todo riesgo y promesas, desconcertante y diáfano: el niño. Encierra el potencial humano más rico y absoluto y justifica todos los desvelos y preocupaciones que se suscitan en torno de los problemas concernientes a su formación y su porvenir.

Nuestras leyes han sido siempre comprensivas, creándose un conjunto de normas esenciales que respaldan los derechos de la infancia. Derechos que pueden resumirse en una sola fórmula: el derecho a la alegría.

Con esa idea central, nació hace diez años el primer Parque de Cultura Infantil. Y como la marcha se demuestra andando, según el dicho popular y exacto, andando hace diez años la idea se hizo camino, y el camino se convirtió en una realidad jubilosa.

Aquella movediza piedra fundamental del primer Parque, instalado, con mucho tino de símbolo, junto al monumento a Rodó, entre el familiar paisaje de playa y árboles, se desplazó hacia otros lugares de más necesidades sociales, y en el Pantanoso, en Maroñas, en el Cerrito de la Victoria, en la Unión, en la Facultad de Veterinaria,

han alzado su tienda paso a paso. Actualmente, los de Maroñas y la Unión se han trasladado a Colón y Aires Puros. El Parque anda... ¿No se habla en "Macbeth" del Bosque de Birnam, que caminaba? Con la diferencia de que en los Parques infantiles no hay nada de sombrío ni amenazante. Nacieron del amor hacia la infancia, de la ternura y el respeto debidos a los niños, y una mujer animosa salió como don Quijote a arremeter contra los molinos, para dar forma a una esperanza. Blanca Carrera Mora puso al servicio de su fervor, además de sus vastos conocimientos pedagógicos y artísticos, lo que ella es: un gran corazón movido por la generosidad y desbordado en cariño sobre los hijos de otras mujeres, los que ella no tiene pero siente como propios. Pensó en la necesidad de que el niño uruguayo, que es por regla general, un niño sano y alegre, fuera de las horas vividas en el hogar y en la escuela, tuviera momentos de libertad y optimismo, camaradería y juego, aún los más pobres, atesorando para después, el recuerdo de una niñez vivida con felicidad, con confianza en sus iguales, con el alma abierta al mañana, sin rencores y sin frustraciones.

Ahora, realizada la obra de una década, parece cosa fácil: llega el pequeño ejército de colaboradoras eficaces y diestras que capitanea Blanca Carrera Mora, despliega, como una tribu de gitanos, su llamativa utilería, se abren como alas las mesas de colores claros, resplandece la juguetería policroma, y al rato, como bandada de pájaros, los niños, que siempre parecen adivinar las señales de simpatía, rodean el ámbito cordial, se apretujan sobre las mesas de juegos y manualidades, invaden la biblioteca, fraternizan sin haberse visto nunca. La Directora y sus cómplices de la linda empresa, actúan como catalizadores. Es la forma laica de la parábola nazarena: "Dejad que los niños vengán a mí".

Tienen entre tres y doce años; generalmente, son de hogares humildes, y algunos nunca vieron ni tuvieron juguetes. Llegan de las barriadas, sin restricciones, sin privilegios, sin formulismos, llenando la sola condición requerida: ser niño. Vienen espontáneamente a estos parques recreativos que no piden nada y les dan un regalo para la imaginación, mientras vigilan y forman suavemente su salud y su mente, y que actúan como puentes en el aire hacia la escuela pública, que imparte las imprescindibles nociones y disciplinas intelectuales, mientras aquí se atiende preferentemente la expansión espiritual, para llegar a aquella disciplina por medio de la libertad.

"Jugando aprendo" es el lema sonriente que rige aquí. De un juego de niños en las playas de Jonia, según evoca Rodó, nacieron las disciplinas superiores del pensamiento humano. Nada de graves enseñanzas, nada que ponga frenos, nada que frus-

tre la espontaneidad ni la iniciativa, nada que desvíe la individualidad. Sobre c... a Parque recae la atención de la escuela de la zona, para la que es aliado y complemento valioso, de la comisaría, del cuartel, de los comercios lugareños. Todos aportan algo, todos colaboran, de tal modo que el Parque infantil se convierte en una célula democrática hacia la que convergen el interés y el apoyo colectivos, como han podido apreciarlo las autoridades y los inspectores del Consejo de Enseñanza que los han visitado. Desde el sector de Jardinería hasta el de Biblioteca, el niño elige las manualidades que prefiere, o dibuja, esculpe o pinta, o se incorpora a los núcleos de música, canto y danzas regionales. A través del niño se establece un nexo con las casas, y también tienen cabida en los Parques, enseñanzas de puericultura y economía doméstica. Sólo están deserradas esas materias — pesadillas de toda infancia — que convertirían al Parque en una escuela más, desvirtuando sus fines originales: matemáticas y gramática. Aquí no se obliga ni se imponen asignaturas. Leer, escribir y contar no está en el programa de "Cultura Infantil en Parques Públicos", cuyo objetivo central es la prédica de la bondad y la solidaridad, mientras se despierta en el niño el goce estético, fomentando aficiones, descubriendo vocaciones, acaso.

Estos Parques andariegos han salido de Montevideo, han llevado al interior su semilla de optimismo y desinterés, en un afán de extender por el país entero, la bella tarea. En Maldonado, en Punta del Este, durante el II Festival Cinematográfico, demostraron su eficacia.

No tienen suelo propio, se instalan donde se les brinde lugar. El experimento personal se desplaza ágilmente, con su equipo a cuestas, y donde va halla el resto: ¿dónde no hay árboles y niños? Higiene, ropa, alimentos, son tan importantes como la fantasía. El Parque les da todo eso, junto con nociones de sociabilidad, modales, convivencia, derrotando complejos de inferioridad y fomentando un espíritu emprendedor de cooperación que es fundamental para el futuro, piedra angular de la conciencia colectiva nacional. Y nos vienen unos versos a los labios: "¿Qué niño no quiere a la ronda / que está en las colinas venir? / Aquellos que se han rezañado / se ven por la cuesta subir. / Vinimos los niños buscando / por viñas, majadas y hogar. / Y todos cantando se unieron / y el corro hace al valle blanquear..." ¡Qué fácil parece, en las estrofas de Gabriela, la paz entre los hombres, cuando hay juguetes, cuando se fabrican títeres, cuando los niños cultivan huertas, donde hay flores, pájaros, fuentes y libertad.

Dejamos hablar a Blanca Carrera Mora de todo esto, y ella se deja ir, mientras retenemos su fuego, pasión y dicha puestos



Mientras los hijos juegan en el Parque Infantil del Pantanoso, las madres aprenden a tejer.



Esta expresión de asombro, deslumbramiento y gravedad, ¿necesita comentarios?

en esta labor. Anotamos, disimulando una sonrisa de aprobación, que ha invertido la licencia médica que expira en estos días, preparando tres trabajos que presentará al Consejo de Enseñanza Primaria y Normal: "Didáctica de la poesía infantil", "Jugando aprendo", que es un modelo de revista, e "Historia de los Parques de Cultura Infantil". ¡Así se descansa! Y nos habla de las criaturas y de sus madres, a las que se procura vincular con los Parques, cumpliéndose así una acción social de más ancha repercusión; de sus colaboradoras, para las que tiene palabras de cálido elogio; de los Ministros de Instrucción Pública bajo cuyo patrocinio nació el proyecto con forma viable; de las autoridades actuales del Consejo de Enseñanza Primaria y Normal, con cuya comprensión inteligente se sigue en marcha; de Isabel Pinto de Vidal, la primera que alentó y sostuvo en el Senado la obra todavía incipiente; del inolvidable César Mayo Gutiérrez, que le infundió aliento y apoyó la fe. La dejamos hablar porque nos gusta siempre el entusiasmo que construye. Nos habla del "Plan Estable", del que se han tomado puntos básicos para el flexible programa de los Parques recreativos, centrado en el contacto con la naturaleza; nos habla de Vaz Ferreira, y su acariciado sueño de escuelas dentro de los parques, que éstos cumplen en parte. Nos habla de todos los que la ayudaron, y al oírle parece que todo fue fácil, que no hubo tropiezos. Porque ante la realidad conseguida, que atestiguan estos años de dedicación incansable, ella ha olvidado lo demás. Aunque lo demás, lo intuimos. Nada y se hace sin lucha y sacrificio. Pero oyendo a Blanca Carrera Mora, se diría que ha sido bueno todo esfuerzo y secundario todo sinsabor, cuando se puede mirar el tramo recorrido y contemplar el cumplimiento del sueño inicial. Esta mujer emprendedora como todo idealista, nos ratifica en nuestra vieja creencia de que los soñadores son al fin de cuentas los seres más ejecutivos.

Diez años le dan la razón. Y todos los niños de los Parques. Nos parece seguir viendo la sonrisa de Vaz Ferreira...

Dora Isella RUSSELL
(Especial para EL DIA)



Hechos por los niños de La Unión, estos títeres resucitan personajes nativos.



Los inocentes jinetes salen a la primera aventura.



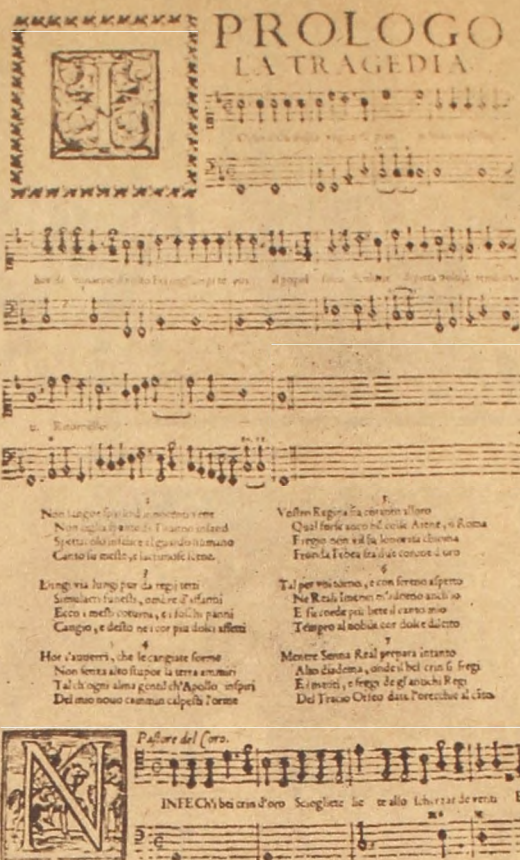
Realizar en común, estimula la imaginación y la amistad.

LE MUSICHE
DI IACOPO PERI
NOBIL FIORENTINO
Sopra L'Euridice
DEL SIG. OTTAVIO RINUCCINI
Rappresentate Nello Sposalizio
della Cristianissima
MARIA MEDICI
REGINA DI FRANCIA
E DI NAVARRA



IN FIORENZA
APPRESSO GIORGIO MARESCOTTI
MDC.

Tapa de la "Euridice", de Peri.



Primera página del famoso prólogo de "Euridice".

La "Camerata Fiorentina"

EN el corazón de la Toscana, en medio de colinas y de flores se yergue Florencia la docta, la ciudad que, quizá como muy pocas, reúne en su seno tan enorme caudal de arte y de belleza. El hábito de sabiduría que se desprende de los muros de sus palacios, de los monumentos de sus plazas y de las simples losas de sus calles, holladas tal vez por los genios más preclaros del luminoso renacimiento italiano, penetra poco a poco en el espíritu del que a ella se allega para beber algo de su alma inmortal.

Es a la Florencia en la plenitud de su despliegue cultural a la que hemos de volver, es al áureo siglo XV y al comienzo y al auge de la cultura renacentista.

Ninguna ciudad, ningún país, ningún hombre improvisa su cultura, ni aún la tiene como un don innato. Florencia no nació como la misma encarnación del arte, debido a un mágico conjuro, sino que forjó su espíritu sobre las bases de remotas culturas que tuvieron al hombre y a su pensamiento como fin y como principio.

Todo el resplandor que aparece especialmente en Italia al cerrarse el período medioeval es fruto de un renacer eminentemente humanista que tenía sus raíces en la filosofía y en el pensamiento de los antiguos maestros griegos.

La unidad de las doctrinas platónicas, el individualismo en todas las artes es la idiosincrasia del Renacimiento. Ahora aparecen claramente los nombres de los artistas que sobresalen en oposición a la labor de escuela y de conjunto tan característica al Medio Evo. Ya es Dante, o Boccaccio, o Tasso, o bien Lippi, Botticelli o Rafael, o ya Miguel Angel o Cellini o ya el magnífico cenáculo de la Camerata Fiorentina.

Y lo notable de toda esta corriente humanística es que ha recibido el impulso de una misma figura rectora: Cosme de Medici.

Es él quien ya en el temerario siglo XIV prepara las bases del futuro auge florentino. Hombre exquisito y cultivadísimo, crea en su palacio un auténtico cenáculo de filósofos y artistas; todos ellos con el espíritu vuelto hacia la Grecia inmortal y con el ansia de revivirla en el alma de su ciudad. Pero será luego Lorenzo el Magnífico quien verá en realidad el florecimiento de todos los ideales de sus antepasados.

Pintores y arquitectos camparán la faz física de la ciudad, mientras que poetas y músicos le infundirán un nuevo espíritu. Tal el preciso momento, a fines del siglo XVI, cuando el Conde Bardi di Vernio, culto académico "della Crusca", establece en su casa el centro de lo que luego conoceríamos por la Camerata Fiorentina.

La figura rectora del Conde Bardi tiene rasgos personalísimos en el aspecto musical. Compositor él mismo, enormemente versado en los problemas teóricos y prácticos, recibía muy a menudo encargos de la Casa de Medici para confeccionar los textos y las músicas de los intermedios que se intercalaban en las representaciones escénicas durante las fiestas cortesanas. De su obra musical se conserva el madrigal "Miseri abitator" que nos da la pauta de su gran talento y seriedad para los proble-

mas planteados en el seno de su Academia.

La Camerata tenía un ideal común de renovación que propiciaba la forma que tendía a imponer: volver a la monodía y al recitativo dramático en una fuerte reacción contra el contrapunto y las otras formas polifónicas impuestas soberanamente durante toda la Edad Media y hasta entonces.

Sería acertado dar el año de 1580 como el de la aparición de las primeras y aún modestas obras en el nuevo estilo recitativo.

Al lado del Conde Bardi, además de filósofos y hombres de ciencias había un interesante grupo formado por Vicente Galilei, músico y excelente tañedor de laúd y viola; Pietro Strozzi, gran estudioso; Giulio Caccini y Jacopo Peri dos músicos eminentes y el poeta Ottavio Rinuccini cuyo gran talento ponía al servicio de la música.

Todos ellos se reunían asiduamente en la Casa Bardi ya en 1580 según se desprende de algunas frases que están insertas en el prefacio de "Nuove musiche" de Caccini.

El tema más importante y diríamos casi exclusivo de estas reuniones era la música sobre la que se fundaban los debates; teniendo casi todos los integrantes de la Camerata el mismo punto de mira acerca de lo que significaba la música moderna, es decir el contrapunto, que ellos calificaban de una "bárbara desviación" que resultaba casi imposible de comparar a los principios de la música griega, sabiamente enunciados y planteados por Platón.

Uno de los más entusiastas en defender estos principios de volver hacia la monodía fue pues Vicente Galilei, padre del eminente físico. A sus amplios conocimientos instrumentales, laúd y viola, agrega una gran literatura musical para ellos mismos.

En su afán por el panorama helénico descubre los famosos himnos de Mesomedes, que recién dos siglos más tarde podrían transcribirse y descifrarse. Es de los primeros en escribir música eminentemente dramática, en forma de monodías acompañadas para el propio uso de la Camerata. Esta importante parte que le corresponde en la creación de un auténtico "drama per musica" arranca desde 1561, año en que hizo unos tempranos ensayos de canciones sobre textos del Dante, basados en el episodio de la tragedia del Conde Ugolino y luego en las "Lamentaciones" de Jeremías, inventando para ellas el "estilo recitativo". Su "Dialogo della antica e moderna sulla musica" es de 1581 y en él sostiene junto con el erudito Girolamo Mei su entusiasta teoría en favor de la música de la antigüedad y de la creación de una nueva sobre esas mismas bases. A Galilei sigue otra de las figuras más esencialmente musicales de la Camerata: Giulio Caccini, quien emplea ya a oírse nombrar como autor de intermedios, para la corte medicea alrededor del año 1579. Deja luego la corte

florentina por un año y se radica en Roma, donde se dedica por entero a escribir en estilo monódico. En 1604, a ruegos de María de Medici, viaja hacia la corte francesa junto a su hija Francesca. Siendo ambos cantantes, cautivan en París con el nuevo estilo florentino que allí imponen, acompañando sus melodías y "canzonette" con la tiorba.

La reina, viendo el enorme éxito, quería retenerlo en su corte parisienne, pero el Duque de Toscana lo reclama, volviendo a Florencia donde seguirá hasta su muerte.

Caccini se proclama orgullosamente a sí mismo como el inventor del estilo recitativo en el famoso prefacio de su "Nuove musiche", libro que abarca una gran colección de las primeras melodías monódicas. Es verdad que juntamente con Peri y Galilei fue uno de los iniciadores, abriendo el camino hacia la ópera. Pero su importancia radica tal vez más en la originalidad de sus composiciones, que se separan de la idea humanista de sus compañeros de la Camerata, y se vuelca en el lucimiento técnico, con un marcado empleo de adornos, "fioriture" y vocalizaciones.

Más cantante que compositor Caccini quiere lucir su voz, escapando de este modo a los principios estéticos que querían seguir los de la Camerata. El músico se vuelca claramente en esta nueva modalidad y la perfecciona, volviéndose así su melodía mucho más lírica y expresiva que la de Peri. Alejándose cada vez más del recitativo, eleva su forma hacia el pleno lirismo transformándose de esta manera no en el autor del recitativo, sino en el auténtico precursor del bel canto y del nuevo virtuosismo que iba a engendrar la ópera y la cantata en su más amplia acepción.

Junto a Caccini, Peri es la otra figura rectora de la Camerata, habiendo sido además Maestro de Capilla de los Duques de Toscana. Al igual que Caccini y Galilei a él se debe gran parte de la reforma monódica. Sus primeras obras en el estilo recitativo le van creando un nombre dentro de la corte florentina, especialmente "Dafne" que sobre textos de Rinuccini, puso en música en 1594 en el Palacio Corsi.

En 1592, habiendo sido nombrado Chamberlán Pontificio por el Papa Clemente VIII, el Conde Bardi abandona Florencia para trasladarse a Roma. Entonces la Camerata deja su palacio y se instala en el de Jacopo Corsi, gentilhomme, protector de las artes, habiendo él mismo hecho ensayos literarios y musicales. En ocasión del estreno de "Dafne" en que además de su autor colaboró Caccini, el propio Corsi escribió para ella dos arias. Al mismo tiempo tomaba parte activa en las representaciones tocando el clave. Pero es "Euridice" la obra más importante de Peri. Sobre palabras de Rinuccini fue estrenada en el Palacio Pitti en octubre de 1600, en ocasión de la boda de María de Medici con Enrique IV, actuando su autor en la perso-

nificación de Orfeo. Es en el prefacio de esta obra que estampa Peri las siguientes palabras para explicar el nuevo estilo en ella usado y cómo era ese canto: "Che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse forma di cosa mezzana".

Todos los músicos de la Camerata imitaron las primeras tentativas de Galilei de melodías acompañadas y aunque en muchos casos a ellas se les agregaron coros, esta alianza resultó completamente opuesta a la estructura madrigalesca. Del pulimento de este amalgamamiento, tanto entre la poesía como la música, agregando a todo una copia del recitativo de las tragedias griegas, se llegó realmente a la invención de la "Opera in musica" que, fue en realidad, el nombre de bautismo con que nació lo que hoy es la Opera.

Otro personaje influyente en el desenvolvimiento de la ópera aunque no formó parte de la Camerata, debido a las tareas que desempeñaba como Inspector de las Artes en la Corte de Fernando I, fue Emilio del Cavallieri. Romano por su nacimiento se dedicó desde niño al arte y especialmente a la música. En su juventud fue un gran promotor de las Músicas Cuadregesimales en el Oratorio de la Archicofradía del Crucifijo en San Marcelo. Allí, primero tímidamente y luego con gran impulso e interés, comenzó a ensayar nuevos estilos de composición. Esto lo llevó a poner su vista en Florencia y en su Camerata recién creada y para allí partió en busca de nuevos horizontes. Sus méritos fueron muy pronto puestos en evidencia, lo que le valió el alto cargo que se le encomendó. Una pauta de su gran capacidad nos da el pensar lo que es, en una ciudad eminentemente artística como Florencia y poblada por los talentos más grandes que se conocen, ser el Inspector General de las Bellas Artes. Compositor de madrigales en un comienzo, Del Cavallieri fue un gran experto en lo relativo a las adaptaciones escénicas y a la organización de las representaciones cortesanas. Introdujo los "balletti" en las mismas al estilo de los "Ballet de cour" francesas. Fue el director de las grandes representaciones para celebrar el matrimonio de Fernando de Medici con Cristina de Lorena, siendo él mismo autor de muchas de las músicas allí empleadas. Entre otras obras y la invención del "Bajo Cifrado" que Peri le atribuye en el ya nombrado prólogo de Euridice, Del Cavallieri escribió la música para la famosa lauda del Padre Agostino Manni "Rappresentazione di anima e di corpo".

Este interesante grupo de estudiosos, unidos todos por una misma inquietud fundan las bases de lo que iba a ser luego uno de los períodos más trascendentales en la historia de la música e incluso de otras artes a ella ligadas. Porque el nacimiento de la ópera revolucionó completamente al ámbito de la música dramática, al por que introdujo un valioso y nuevo aporte con la representación escénica dando lugar de este modo a la inclusión del ballet dentro de ella, recordemos los ya citados "balletti" de Del Cavallieri, y a dos importantes artes que serían los pilares de toda la futura escenografía: la pintura y la escultura.

De esto se desprende la importancia histórica que se operó en el mundo artístico al hacer su aparición una forma que reuniera por sí sola todas las artes.

Y tuvo una vez más la incomparable Florencia y su Camerata el alto honor de infundirle vida, dándole un cuerpo y un alma.

Susana SALGADO GOMEZ
(Especial para EL DIA)

LE NUOVE
MUSICHE
DI GIULIO CACCINI
DETTO ROMANO.



IN FIRENZE
APPRESSO I MARESCOTTI
MDCI.

Tapa del "Le Nuove Musiche", de Caccini.

Sonetos y biografía de DORA ISELLA RUSSELL

CUANDO el exigente Boileau dijo que el soneto era una invención de Apolo ante la cual se consagra el fracaso de los poetas malos, se afirmaba el tácito elogio de aquella forma que a los estetas del Parnaso les pareció "esculturada" y cuya existencia, con auge en determinadas épocas y parciales ocasos, no sólo que tiende a volver para ofrecerse al juego de las perfectas rimas, sino que también, como en su clásica edad, reclama de la armonía igual de las cuadermas y los tercetos, y elige, de preferencia, el verso endecasílabo, hecho como a propósito para el ajuste melodioso de sus catorce frases.

Fuera trasladado de las formas arábigas para aclimatarse en Sicilia hacia la centuria decimotercera, el soneto alcanza definitiva factura en la edad dantesco-petrarquista, cuando Alighieri canta a Beatriz en la Vita Nuova y Francisco Petrarca ofrece tales estrofas de perfecta brevedad a su poemario amoroso y elegíaco, en vida y muerte de Madona Laura.

Los poetas de España se preñarán de la forma en la que nada puede haber de falta ni de sobra, y si los sonetos del siglo XVI merecen ya tal nombre por su buen sonido, así una buena parte de los de Boscán, como especialmente los de Garcilaso de la Vega, el toledano de "las dulces prendas por su mal halladas", es cierto que en la centuria anterior, clareo del Renacimiento en la Península, el Marqués de Santillana compone sonetos "fechos al itálico modo" y utiliza, por la primera vez con acentos petrarquistas, el endecasílabo al que llama "dodecasílabo mutilado".

Abrese el Siglo de Oro al desfile de los buenos sonetistas como Lope de Vega y Quevedo y los hermanos Argensola y a ratos perdidos o encontrados, Cervantes. Profusamente florece después entre los románticos y los simbolistas y los parnasianos, y cuando apunta en el cielo de la poesía la nueva luz del modernismo, el músico Darío descubre ritmos inauditos para recomponerlo, sin salirse de los catorce acordes que se distribuyen en los dos cuartetos y en la gracia prismada de los tercios.

Dora Isella Russell, la poetisa uruguaya que apenas llega al puerto de los treinta años, sorprende, casi de pronto, con otros tantos sonetos en los que la perfección melódica va de acuerdo con la contenida entereza del pensamiento o la flor de la sensibilidad que allí se contornea y acaba como con la armonía de una rosa. Puede advertirse, sin embargo, que trabajaron, para se-

guirla en su tema marino, los remos del espíritu; la rosa de los vientos de una fina fantasía y las olas de una tribulación, real o subjetiva, que golpean contra las rocas doradas de la esperanza, o las corrientes que marchan, aguas adentro, para tronchar la floresta de los arrecifes de coral, tan semejantes a la fiesta del innumerable corazón oceánico. Y es que la poesía, como lo quiere Leopoldo Panero, es, en su verdadero destino, escrita a cada instante. Aun los brotes que se dijera adivinados, de la inspiración, el hallazgo espontáneo que sabe a fresca mañana, no valen, en la poesía, como cuando ya se han vuelto regusto y llegaron al dominio de la palabra precisa así fuese para expresar el encanto trunco o vagaroso de las más inconcretas visiones.

De ese ejercicio nos parece que salen algunos de los sonetos de Dora Isella Russell, en su mayor parte biografía lírica, distinta de la de otras poetisas de América cuya sensibilidad insiste, a veces con milagrosa pasión, en la nota erótica, y bordea, vehementemente, por el huerto de la manzana primigenia. Dora Isella ofrece, más bien, elegante desencanto y conformidad tocada de algún filosófico signo. Presiente, en torno, los incontables altos del mar, pero su viaje, sin premura ni desasosiego, es más por el sendero de encontrarnos a nosotros mismos o por el interior piélago. Así se demuestra oriental, americana, cerca de sus motivos, pero también de los universales, y con cierta luz helénica que le baña la frente y clarea sobre los mármoles tersos de sus evocaciones o da el torso desnudo de la euritmica criatura de su alma.

Comienzan los sonetos en donde leemos esta ofrenda: "Te doy mi dócil juventud, mi entera / fuente de amor recién amanecida. / Te doy mi soledad, te doy mi herida, / te doy el hambre de mi primavera. / Te doy esta tristeza verdadera, / esta tristeza que es como mi vida / un perpetuo ademán de despedida / donde la llama del adiós creciera. / Porque para nombrarte me sostengo / en medio de un relámpago divino, / porque hasta ti desde mi llanto vengo, / porque en mi propio pecho te adivino, / te doy una sonrisa que no tengo / y un ruiseñor de sueño que no vino".

Imposible no escuchar al amor en su inevitable ritornelo, pero aquí es de otra suerte. Aquí llama Eurídice a Orfeo, "des-terrada del sueño" y sabiendo que le perdía, en súplica solo de "otra mirada". Aquí su soneto abre la ventana, "cuadrado sobre el tiempo", y cuando se va la mañana o



Dora Isella Russell, cuyo libro "El otro olvido" comenta nuestro distinguido colaborador ecuatoriano.

cuando está lejos la risa del alba, entorna su "postigo de sueños". Aquí la angustia de la isla, o el amargo soneto, o el cielo buscado o el olvido que cobra palidez, o el infinito olvido que "cae entero". El agua surge o tiene blandura de fuente o es pensativa agua de remanso, en tres de sus más transparentes sonetos. Su viva tristeza respira en presente, y si halla confortantes en la soledad, con memoria de la paradisíaca historia, que se renueva en cada día, ve la palidez de Adán cuando ha mordido el fruto, y mientras él llora — "liviana eternidad que se deshizo" — cree descubrir la risa de Eva y la de la serpiente.

Irámosle lejos en la cita entre ese todavía de la juventud y el resplandor inesperado del pasajero; entre el descubrimiento de hoy y la bella parábola de Lázaro, el de la vida devuelta por el beso de Dios, el que alza la frente y se palpa el costado, y retoma el sendero, sin saber si debía reír o llorar,

"con su feliz silencio enamorado / y eterno ya. La muerte no existía. / Era verdad su cuerpo renacido, / el repicar azul de la campana / el fruto en llamarada amanecido. / Todo comienza, Lázaro, mañana. / Que cada ayer la convirtió en olvido / la ceniza liviana".

Los poemas de "Después" perfilan mejor esta biografía lírica. Evocaciones de la niña de ayer que se retrata en su memoria y en su sedentarismo. De la que busca la única palabra. De la que en un mundo de limitaciones, de fugacidades, de contrarios vientos, traza interrogaciones en torno del sentido de Siempre... "Porque vine después, rosa tardía", escribe Dora Isella. Habla de una adolescencia pálida, pensativa, arrodillada. De tanta calle de ayer en el recuerdo por donde anduvo "sin haber andado". Del hoy que "no alcanza". Del ayer en cuyo pretérito se dicen las palabras ¿cómo era? "¿Y esa lluvia primera sobre el huerto? / ¿Y la sonrisa, la inicial sonrisa / ante el espejo de la vida, cuando / iba naciendo la mañana aprisa?" Niña de soledades. Y un viaje por luserias geografías. Un arduo presentimiento. Un pétalo. Un tono profundo y un bello rostro. Tal esta Dora Isella Russell, de excelente poesía, pero que ya desemboca ágilmente en el ancho río de la prosa.

Augusto ARIAS.

Quito, marzo 1958.

(Especial para EL DIA).

Nuevo Artigas de José Luis Zorrilla de San Martín



Boceto definitivo de la estatua al tercio de su tamaño, que será de cuatro metros la figura, sobre una base de cinco metros de piedra arenisca de Tacuarembó.

POCOS artistas han estudiado con tanto afán la personalidad plástica de nuestro héroe máximo como lo ha hecho y sigue haciéndolo el escultor compatriota José Luis Zorrilla de San Martín.

De un documento — el dibujo de Demersy — al que creyó fiel, basó todo su itinerario, para presentar la fisonomía de Artigas en una serie de dibujos, pinturas y esculturas, en las que abarca, no sólo la faz del militar, sino, y más particularmente, la del civil, en su gran ejecutoria de república. Estos Artigas de Zorrilla nacieron de intensos estudios en los que el escultor se propuso lograr una categórica composición del carácter noble y firme del héroe. Además tentó uno de los más difíciles procesos: llegar a dominar su fisonomía en las diversas etapas de su vida; es decir, crear la figura de Artigas en su juventud o en su madurez, basándose únicamente en aquel retrato realizado por el artista francés, cuando nuestro héroe pasaba la etapa más aguda de su ancianidad. Esta recreación del personaje Artigas, en la que Zorrilla lleva ya realizados ingentes esfuerzos con admirables resultados, es la que le hace dominar de tal forma su estructura física y espiritual, que en cada obra de aliento que realiza intenta una nueva faz de su magnífica personalidad. Al cuadro para la Cámara de Comercio, donde Zorrilla presenta por vez primera un Artigas vestido de civil con esclavina, y recibiendo para el tratado de comercio a los marinos ingleses, sucede una estatua inspirada en esta misma figura, que es la que hoy luce el frente del Banco de la República. El mismo Artigas con igual indumentaria, aparece en el segundo cuadro histórico "La Aduana de Purificación", encomendado por el Banco de San José.

Dentro de la misma interpretación, Zorrilla se halla en estos momentos terminando un nuevo monumento para la ciudad de Tacuarembó. Así como en el del Banco no aparece arma de ninguna especie, en esta nueva personificación el Héroe está apoyado en su sable de ordenanza. Y esboza con la mano derecha un gesto tribunicio. Es también una de las primeras veces que Artigas aparece en estatua con el gesto del hombre capaz de arengar a su pueblo.

La cabeza plena de carácter y nobleza, surcada la frente y comisuras por líneas que armonizan en ondulante lenguaje rítmico con la frondosa cabellera, la boca entreabierta, pronta ya a la palabra, mantiene contacto directo con la armonía del brazo curvado en gesto sereno, donde la mano parece descifrar las palabras de uno de aquellos maravillosos conceptos de las Instrucciones. La solidez del modelado, el cuerpo de los pliegues, el sentido pleno de la forma que elimina detalles para levantar aquello sustancialmente plástico, hacen de esta nueva estatua del escultor compatriota, una de sus más bellas conquistas. El basamento posee originalidad en su equilibrio, y es un tríptico de pilares unidos, donde las inscripciones y detalles complementarios, guardan un ordenado y sencillo a la vez que expresivo don compositivo.

E. VERNAZZA

(Especial para EL DIA).



En "la Sibila de Cumas", recuerdos de la vidriera.



Estampa de "Coriolano".

LO SINCERO HUMANIZADO, LA SINCERIDAD ANDANTE

JORGE ROUAULT ha muerto ayer. 37 años pesaban sobre este luchador inagotable, incorruptible, ferviente, con verdaderos rebozados de madurez no acabada. Y se ha extinguido con Rouault el pintor acaso más original entre todos los pintores hasta ayer mismo vivientes. Y otro "original" aún: el hombre Rouault en sí mismo. ¿Lo que era Rouault ante todo? La sinceridad hecha hombre, lo sincero humanizado, la sinceridad andante. ¿Algo hay más original en este tiempo de ahora?

Había nacido Rouault el 27 de mayo de 1871. En París (en Belleville). Poniendo la atención en esa fecha, otra originalidad aparece todavía. Fecha de revolución, de incendios y de matanzas, en las calles de París. Fecha álgida de la Comuna: de crisis y de violencias. En el fondo, la esperanza. En una vida mejor. Todo lo rebelde es eso. Aunque se extravíe luego... y a veces quede sólo la violencia. En ese ardor de batalla, de barricada, de incendio... y de esperanza también, Jorge Rouault entró en el mundo. ¿Una predestinación?

¿Cómo empieza Jorge Rouault? Porque entero va a estar ya en ese comienzo. Catorce años vividos nada más, hijo de modesto carpintero, su aprendizaje se inicia en el taller de un pintor restaurador de vidrieras de catedrales e iglesias. Y en la Edad Media trabaja ese vidriero-pintor. Y trabaja Rouault también. Desde la Edad Media vienen, de las catedrales góticas, las vidrieras coloreadas que en el taller se renuevan. Y ¿cómo no advertir de qué manera una grande y mayor parte de cuanto habrá de ser Rouault está ya en ese contacto con el trabajo primero? De ahí le viene, sin duda, de la vidriera brillante, cuadrículada, enmarcada, ese gusto de las formas cercadas violentamente, en un fuerte trazo envueltas. Y ese gusto, sobre todo, del color fosforescente. Con algo más de añadido: la probidad y el amor del oficio así adoptado, y que adquirió Jorge Rouault en la práctica artesana. Cosa rara en nuestro tiempo de farsa especulativa y de comercios de arte saltando en los trampolines de la gran publicidad, como hace la propaganda, como insinúa y penetra, para cualquier mercancía. Cosa rara... y así aparece Rouault (sin que nunca abandona-

se la pintura) entregado a la cerámica, luego a la tapicería y volviendo a "hacer" vidrieras (para la iglesia de Assy).

Si las primeras pinturas de Rouault son todavía un modelo de lo más tradicional en el estilo, una sorpresa está en germen. Ya desde 1900, el hombre Rouault y el artista, la sinceridad andante, el original profundo, al mismo tiempo aparecen. Hay una revelación. ¿Lo que se revela en Rouault, ya desde 1900? Desde el hombre y del artista surgen una vehemencia, una furia de verdad, una ambición de justicia, que van a desbordarse y se desbordan sobre toda una serie de acuarelas donde la luz y el drama, la miseria y la esperanza, el furor y el patetismo, la cólera y el perdón, son hermanos caminantes por la misma senda humana. Hay quien califica aún esa obra así nacida como lo mejor de Rouault. Ha de advertirse, en tal caso, que el artista vuelve siempre hacia los básicos temas con que naciera su obra: bufones, payasos tristes, miserables, prostitutas... Y expresado todo ello con la gama más sombría de colores en la cual se imponen, se "hincan", los azules más profundos. Con un dibujo potente que las formas exaspera.

Para comprender mejor a ese Rouault (y al de siempre) es necesario, a mi juicio, establecer de una vez lo que es el arte en substancia para este original: la manera de expresar no sólo su repugnancia del formalismo oficial (de las oficiales fórmulas), y de estéticas caducas (resbaladizo terreno de permanente polémica), sino con más vehemencia, la manera de clamar ante la divinidad (o la Justicia inmanente, el de Poder incontrolable) su horror de todo lo injusto, su horror de la tontería (pecado inmenso de orgullo), su horror de la servidumbre... Con un tono de violencia, y con un verdor también, que son los modos mayores del consciente profetismo, proclama Rouault y denuncia, en sus payasos grotescos, en sus tristes prostitutas de pobres carnes marchitas, en sus bufones siniestros, en su campesino exhausto, en sus coléricos jueces, la humana decadencia: el doliente, la crueldad de los grandes, los feroces egoísmos, la miseria, el sufrimiento...

¿Resonó jamás, en arte puro, alguna voz



Este guerrero implacable: imagen de "El Miserere".

semejante? Y (como se ha dicho ya) ¿fue este Rouault, en lo esencial (y, si se quiere, el primero) un pintor "expresionista"? En todo caso no es Rouault, como lo fuera Soutine, o como lo fuera Beckmar, o como lo fuera Munch, pintor que ante todo aspira a confesar y a exponer un yo torturado y triste. Su propia y triste tortura. Lo que se descubre en Rouault es el afán vehemente de mostrarse solidario del humillado, ofendido, del oprimido, del triste. No importa su propio yo. Importa ante todo "el otro". El de la víctima siempre. Y el encontrarle un refugio en lo más común humano, exponiendo el patetismo de su humillada miseria. Y quede dicho en seguida que no fue Rouault ese artista militante de tal partido político, ni de tal ideología en tal partido encerrada. No era lugar el partido para el fervor de este artista. Y buscaba Rouault más lejos: en la sacudida humana, por valor humano de arte. Y hay tal humanidad en su pintura (y todo queda dicho en ese "humano") que a donde pueda llegar lo así expresado no puede llegar siempre la palabra.

De 1917 a 1927, graba Rouault las cincuenta y ocho grandes planchas que forman esa serie poemática titulada el "Miserere". No aparecerán al público hasta veinte años después. Es la manera de Rouault. Y en esta serie gráfica (lo más fuerte de su obra, lo más significativo) todavía reaparecen aquellos personajes conocidos que envolvían la piedad y la esperanza. Y van naciendo otros nuevos: el rey altivo y lejano, los guerreros implacables, los Cristos en agonía... La galería compleja de verdugos y de víctimas, de inocentes y culpables, de situados y de réprobos. Y hay en este "Miserere" algo en que está todo Rouault: la violencia de la cólera envuelta en misericordia. Hay luego una mutación: desde 1930, ya se ha extinguido la cólera. La suplanta la piedad. La Redención reemplaza a la Condena implacable. No hay más Comedia humana. Lo que empieza a "escribir" Rouault, a su manera, es la Divina comedia. En esos ojos inmensos de sus "Pierrots" blanqueados, de sus heroicas "Verónicas", y en esas escenas, todas, donde la familia anda, en sus bíblicos paisajes, en sus "Finales de otoño", y en esos "Nocturnos" lívidos, penetrados de ternura, hasta el humilde ramo de florecillas del campo, van surgiendo, desde entonces, visiones del más allá y espléndidas claridades de Resurrección. En su mano, la esperanza toma el lugar de la espada del violento justiciero.

No es secreto para nadie cómo trabajaba



"Los payasos", tema primordial de Rouault.

Rouault, el sincero andante Rouault. Sin cesar recomenzaba el cuadro "ya terminado". Infinito el rehacer. Sin cansancio, sin reproche, cada aguafuerte era caso de innovar y repetir y de comenzar de nuevo lo que estaba hecho ya. El escrúpulo operando, o lo inquieto del escrúpulo (padre de lo insatisfecho), vuelve a recubrir sus telas de espesa pasta pictórica como amasada con joyas y de química preciosa, poniendo una nueva capa sobre la capa anterior, un rasgo sobre otro rasgo, encerrando sus visiones en una espesa materia que tiene la consistencia, los aspectos del esmalte.

Y ¿el sincero andante aún? Hace ahora unos diez años, al terminar un proceso que en aquel tiempo le opuso a un comerciante de cuadros, viéndose restituir, por mandato de justicia, 700 telas suyas en curso de ejecución, quemó más de la mitad... por juzgar insuficiente su acabado. Tal era la obsesión de Rouault en su apreciar lo perfecto. ¡350 telas! ¡Y de Rouault además! ¡Qué especulación publicitaria, y monetaria a su vez, después del tema en Justicia, en

hombre menos sincero. Y menos artista aún.

¿Quién podría dudar hoy de la originalidad de Rouault? El hombre inclasificable entre todos los pintores de su tiempo. Desde luego, sin discípulos. Sin influencia tampoco. En el "medio" actual de la pintura es un puro acrónimo. No fue nunca un precursor. Ni un innovador tampoco en el estricto dominio de lo esencial en pintura. En un tiempo, sin embargo, en que el arte se va cansando y se agota persiguiendo al parecer la pureza más extrema de los métodos pictóricos (aunque tanto se extravíe por caminos sin salida), Rouault tuvo el insigne mérito de reivindicar y alzar la gran pureza del alma, de haber tenido, en el fondo, la gran vocación del alma. Y por su fidelidad a una tal constante humana es un revolucionario. Es el único pintor cristiano auténticamente... desde Rembrandt nada menos.

J. B. TOLEDO.

Marsella, 1958.

(Especial para EL DIA).



El "Miserere": el invierno. La vehemencia, la furia.



La violencia de la cólera envuelta en misericordia: el miserable desnudo.



Áreas geográficas ocupadas por las tribus indígenas en los Estados Unidos. Los jinetes cazadores de las praderas se extienden entre las Rocallosas y el Mississippi. (Según E. Wilder).



Proezas ecuestres de los guerreros comanches que rodearon a los españoles. (Óleo de George Catlin, 1845).

EL CABALLO Y LOS INDIOS DE AMÉRICA

UNO de los capítulos más interesantes de la etnología americana es el de la trasmutación del caballo a los aborígenes. El aliado de los conquistadores españoles, al dispersarse por las llanuras y penillanuras herbosas, retorna a su antepasada condición preneolítica y el indio reedita entonces, a su modo, el Gran Pacto de la equitación.

El regreso del caballo a su salvaje libertad primigenia no supone solamente una ruptura afectiva con el europeo. Entraña también un salto atrás biológico. El airoso caballo español, al acimarrarse, pierde los nobles caracteres plásticos adquiridos a lo largo de siglos de refinamientos zootécnicos y estabulación doméstica. El contacto con la naturaleza desnuda, las penurias de las sequías, las migraciones tras los potreros feraces, el sol implacable del verano y la lluvia tediosa del invierno, van desfigurando y empequeñeciendo la armoniosa escultura de su cuerpo. El caballo se adapta al medio, regresa a la prehistoria, se hace de nuevo una bestia rústica, peluda, de alzada breve e instintos ariscos. Ya veremos en otra nota las modalidades del bagual en el campo rioplatense y sus caracteres físicos, que se dignificarán luego en la arquitectura nerviosa del caballito criollo, el de "galope corto y aliento largo".

Los indios de las pampas argentinas, de los llanos venezolanos, de las cuchillas uruguayas y, bastante después que ellos, los de

las praderas norteamericanas, se adueñarán de las caballadas chúcaras, se harán domadores y jinetes y, al cabo de poco, las volverán contra los conquistadores y sus descendientes criollos, convertidas en insospechadas y temibles armas de combate.

Pero no todas las parcialidades indígenas se adaptarán a la vida ecuestre. Los agricultores serranos y los recolectores selváticos persisten en sus antiguos padrones culturales, al margen del súbito mundo revelado por la domesticación del nuevo habitante de las llanuras. Los cazadores nómadas de las planicies empastadas, ambiente ecológico propicio a la procreación del caballo, son los beneficiarios directos de la equitación. Estos indios, acostumbrados a los largos peregrinajes y a las penurias alimenticias del desierto, que casi siempre se opusieron al europeo con altivez sombría, reciben el caballo como un don precioso, como un enviado de los dioses.

El advenimiento del caballo, a su vez, cambia la mentalidad, los hábitos vitales, la economía, la movilidad horizontal y vertical, en fin, la cultura toda, del aborígene. Una nueva y fugaz era se abre para la indiana de los pastizales. Al vacuno cimarrón, que le brinda sustancioso y fácil alimento, se suma el caballo, que la convierte

en un alud galopante. Se inauguran nuevas estrategias de combate, se rehabilita el valor de la lanza, surgen los malones al Sur del continente y la peligrosa luna llena de los comanches alumbra las correrías nocturnas de los pieles rojas del Norte. Y las

crónicas, las historias y las narraciones de viajes se llenan entonces, a lo largo de toda la América de las praderas, de episodios similares: indios que atacan sin aviso ni cuartel y blancos que se defienden con idéntica crueldad, "fronteras móviles" que avanzan con la civilización a cuestras y empalizadas contumaces de guerreros ecuestres que las detienen a lanza seca o a tiros de rifle. (La trasmutación de las armas de fuego, común en América del Norte, es un fenómeno poco frecuente en nuestro hemisferio).

Los testimonios históricos, literarios y etnográficos sobre la equitación indígena y la transformación de las modalidades cul-

turales de los nómadas pedestres son tan abundantes que sería vano tratar de sistematizarlos y analizarlos en este esquema. Lo que interesa, en cambio, es interpretar la nueva conducta social del indio, describir su nueva "personalidad básica" y catalogar sus actitudes ante el advenimiento de

una breve pero sangrienta rehabilitación ecuestre de su primogenitura americana.

*

En el estudio de Ralph Linton sobre los comanches, interpretado psicoanalíticamente por Abram Kardiner (*Fronteras psicológicas de la sociedad*, Capítulo III), se puede advertir la influencia superlativa que ejercieron el caballo y el rifle en la transformación de la vieja cultura de las mesetas en la cultura de las llanuras.

Los comanches descendieron de las mesetas de Montana a Texas y Oklahoma, regiones llanas que cobijaron sus nuevas formas de vida dedicadas a objetivos "criminales" (Op. cit. pág. 123). Los comanches de las mesetas no eran guerreros sino mansos e inofensivos cazadores. No honraban a los fuertes sino a los ingeniosos, y de aquí que el coyote, tan marrullero como nuestro Don Juan el Zorro, fuera el héroe cultural de los relatos y tradiciones, fábulas y mitos. Temían a los fantasmas, pues se sentían inferiores a la doble acechanza del mundo exterior y del obsesivo mundo de los sueños. Practicaban el infanticidio en los tiempos de hambruna, a título de heroica selección forzosa, para que sobrevi-



Danza del caballo. (Pintura de un piel roja contemporáneo).



Guerrero sioux lanceando a un flechero pauni. (Dibujo del indio sioux Mata-a-Dos).



Caza del bison con flechas y lanza. (Oleo de George Catlin, 1832).

dimensiones de la cultura, tal vez más externas y adjetivas. Las narraciones tradicionales de las tribus de las praderas, coleccionadas entre otros por Rafael Petazzoni (*Mitti e leggende*, t. III. Torino 1953) celebran las hazañas del caballo, sus amores clandestinos con las indias, sus poderes mágicos. El arte coreográfico, rico en figuraciones rituales, registra las prestigiosas "danzas del caballo". Y los pintores de cueros, finalmente, lo emparejan en dignidad con las representaciones del bison, el animal tutelar de la vieja estirpe de los llanos, en sus coloridas escenas naturalistas.

Los indios norteamericanos que otrora fueran orgullosos jinetes viven hoy en "reservas" protegidas por el Estado que, a modo de islas nostálgicas y destituidas, soportan el embate del gran océano industrial que encrespa las planicies. Los flamantes antropólogos culturales estudian sus costumbres comprando tomas fotográficas y testimonios orales desfigurados de una vida tribal que fuera esplendorosa y que en la actualidad se tambalea bajo el empuje de una sociedad clasista, similar, por otra parte, a todas las de la cultura occidental. Las hazañas del ayer son evocadas por jóvenes artistas indígenas "americanizados" que reviven pictóricamente la no tan lejana gesta ecuestre y poetizadas por los *Westerns* (viturados en público y amados en secreto) de Hollywood, donde luchan "Toro Sentado", "Caballo Loco" y otros grandes jefes contra el cowboy pistolero, contra las caravanas de carretas, contra el ferrocarril invasor, contra los pastores de ganado, contra todas las potencias desencadenadas de la civilización maquinista que ha terminado por sojuzgar al indio para siempre.

Daniel D. VIDART

(Especial para EL DIA)

de la religión. Más viejos que él son el oso, el búfalo, el cuervo, el coyote, el águila, animales totémicos por excelencia. El caballo sólo constituye un aliado, una potencialización cinagética, una desmesura guerrera que complementa al indio pero que, por obvias razones de tiempo, no llega a ser su raíz antepasada.

El universo hípico es aceptado por otras

cidos: la leche de yegua suplía la carencia de la humana y el ejercicio venatorio era fácil y rendidor. Perdieron el respeto a los ancianos sedentes y conservadores, y admiraron en cambio los lujos gimnásticos de la equitación y el coraje alocado de los jóvenes jinetes. El curandero, prototipo de la pasividad defensiva ante un universo demoníaco, fue sustituido por el jefe guerrero, personalidad activa y agresora. El poder comenzó a transmitirse de hombre a hombre, roto el privilegio de las familias avaras en la técnica del continuismo, ya que el caballo propiciaba la aparición del *self-made-man* representado por el diestro y el fuerte. Y de este modo una forma de vida en tono menor moría y nacía otra, poderosa y audaz, enardecida en los caballos demiúrgicos.

Al igual que los comanches, famosos entre todos por sus correrías ecuestres, las tribus de las praderas se hicieron de a caballo y sembraron las etapas de la colonización interior de América del Norte de crímenes y hazañas. Fuera de los comanches la lista de tribus caballerizas es muy numerosa y entre sus integrantes más representativos se hallan los cado, sioux, kiowa, arapaho, hidatsa, osage, ute, shoshone, omaha, cheyenne, nez percé, etc.

El caballo, pese a su gravitación material y espiritual, no llega a constituir un *totem*, no logra instalarse en los dominios



Dibujo de un indio sioux que ha concurrido a la escuela.

Escena ecuestre del gran cuero histórico de los arapaho.

AMÉRICA DEL NORTE

an los mayores aptos para la caza. Resaban a los ancianos que, con sus cavilosas consejas, les entregaban el timorato legado del pasado. La figura más sacada de la tribu era la del "curandero" dado que, merced a sus brujerías,

curaba los espíritus caprichosos y malencionados de la naturaleza. El poder, finalmente, pertenecía a ciertas familias privilegiadas que se las entendían con los hechiceros y recurrían a las técnicas de la magia social para perpetuarse en el man-

con la llegada del caballo estos valores naturales, consagrados desde un remoto pasado, se trastocaron rápidamente. Kardipienso que existían factores de "preocupación interna" —y los analiza— pero espectacularidad y violencia de la revolución hípica en el mundo cultural del continente nos autoriza a considerarlos de mínima importancia. Esto se comprueba exa-

ando la metamorfosis de las categorías primitivamente vigentes. Los nuevos coches ecuestres de las llanuras dejaron temer a los fantasmas, pues el caballo otorgó poderes de seguridad señorial sobre el contorno físico y la intimidad sígnica. Cesaron las matanzas de recién na-



RECUERDE... UD.

El Hogar

LA SUPER CERA

QUE LIMPIA
DA COLOR
ENCERA y
DESINFECTA
SUS PISOS.

**CLINICA
DENTAL
YAGUARON**

PROTESIS INMEDIATA
TODOS LOS DIAS DE
8 a 21 HORAS.

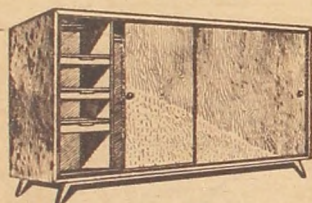
HORARIO CONTINUADO

Yaguarón 1533

(A mitad de cuadra)

CASI PAYSANDU

**¡GUARDARROPAS!
DE CALIDAD**



Puertas corredizas

TALLERES BRASIL

Uruguay Nº 789

comprando

SIAM

Ud. paga menos
y recibe mas



capacidad
10 1/2 unidades

Siam URUGUAY 1123

El mejor esmalte para cualquier superficie

DENVERLUX

UNA MANO
VALE POR
CUATRO!



CLERICETTI & BARRELLA S.A.
RINCON 729

EXISTIO en tiempos pretéritos una poderosa empresa de diligencias — Mensajerías Orientales — que cruzó el territorio, durante muchos años, de sur a norte y de norte a sur. En uno de sus extremos, allá por el Cerro Largo, tenía la línea una agencia. A ella llegó cierta tarde un hombre que vestía saco cortón, pantalón corrido —enchufado en altas botas— y sombrero de ala breve. Fue atendido por el agenciero, paisano grave. Expresándose en un castellano-portugués fronterizo dijo:

—Me dé dos pasajes pra Nico Pérez.

La empresa tenía sus pasajes impresos, en tres categorías: primera significaba pescante, asiento de privilegio; segunda y tercera, interior, con la diferencia, entre estas dos clases, que los tercera, en ocasión de algún peludo, echaban pie a tierra; y cuando bajaban todos — por la gravedad del caso — los tercera era quienes cinchaban en las ruedas, quedando de barro hasta las narices merced a un peso menos pagado por su pasaje.

—¿Qué pasaje quiere?

—Apunte ahí: un de tercera para Quintín Guimaraes; otro, de segunda, para Pelegrín Gamarra.

El agenciero extendió los boletos, los rubricó y cobró.

—¿Dónde sube?

—En la fonda de don Perico.

*

A las dos de la mañana trepó nuestro hombre, inundando el vehículo con un ás-



BUEYES DEL MISMO PERTIGO

pero perfume alcoholizado. Iban completos los asientos, se apretaron unos contra otros para estibar al nuevo viajero. Cerróse la puerta trasera, marchó la diligencia; los del pescante mirando las estrellas, los de adentro en tinieblas. En una de esas se sintió en la voz de nuestro pasajero:

—Con sus permisos...

Se encendió la mecha de un yesquero, el hombre empezó a fumar llenando todo de espesas nubes de tabaco negro. Cinco minutos después se oyó de nuevo:

—Con sus permisos...

Y se sintió el correr de un líquido, en gorgoritos, chocando en todas las narices que allí iban el tufo bravo de una brasiera de barril. Hubo una calma de otros cinco minutos. El hombre habló por tercera vez:

—Antonces, tenemos pra tres días largos... Y quién sabe cómo andará el Quebracho; ande se frunza córtanos el viaje. Y, güeno: pacencia y estirarse decía mi agüelo en alguna muy fiera, ganaba el catre y panza arriba dejaba correr el día.

Otra pausa, otros gorgoritos. El hombre siguió:

—¿Cuántos semos aquí? Porque yo vengo más apretao que sentenciador pa dar carrera perdida al comisario... A Nico Pérez voy, allí veré si prosigo a Montevideo, que es pueblo que no conozco. Diz que por allí hay mucho foragido; no es que les cuepee, que sería cuepear zorro o gato. Pero me conozco y a lo pior uno mete mano en mi bolsillo y yo métole fierro en el umbligo. Que los hay los hay; todo lo que de allí tengo conocido es sin yel, lenguas de loro, gatunos y, eso sí todos puetas...

Una tos fuerte cortó el rosario del hombre. Este volvió a los gorgoritos y continuó:

—Esa tos la he oído medio desacomodada. Si es tranquera pa lo que voy diciendo, que se vuelva a abrir, o la abro a encuentro!

Entonces se alzó una voz grave:

—Vea, señor, el de la tos fui yo a quien se le importa un poroto lo que usted fume, chupe y hable.

—Siento, compañero, no poder verle la cara en esta escurrida de la diligencia. Pero mire: fumo de mi naco, tomo la caña que he sabido pagar en la línea, en lo de Manuel Barcello a quien le dicen Maneco Coruja porque ve mejor de noche que de día, no sé si lo conoce, ¡y lo que digo no lo dice nengún diente de leche y mejormente nengún idolo!

Una voz de mujer, tenue, dulce:

—Pero señores, ¿por qué no dejan ese pleito? Vamos a ir juntos dos o tres días y si empezamos así... ¡por favor!

—Si el pedido — dijo nuestro hombre — viene por ese lao macaco me lamba el ojo si prosigo. ¡Sólo pido que se me respete!

—¡Comience por respetar usted!

—¡Yo no he pisao a naides!

—¡Usted viene tratando a todos los de Montevideo de bandido para abajo!

—¿Ve? Ahí ta la tos. La sentí, la vide venir, ¡y a mí ni un ético me tuese si es pa cortar mis razones!

Otra voz de mujer, cascada, doliente:

—¡Pero mozos! Por proximidad les pido, me viá hacer ver del corazón y si siguen en ese trillo no va a haber esa necesidad!

Vamos a abreviar un poco. En la posta del café con leche, ya claro el día, hubo otra trifulca. Nuestro pasajero desayunó llenando el botellón que traía — ya venía seco — y rebajándolo en un tercio. Aquí intervino Ibáñez, el mayoral, un indio de hablar manso y delicados modos:

—Escuche, amigo: en mi diligencia, y en diez y seis años que rueda, nunca ha habido una diferenciencia y menos un escándalo. Del pescante lo he venido oyendo y, créame, vengo bastante contrariado. Aquí me quiere armar otra. Suba, empine tuito lo que quiera ese frasco, pero sosegao; mire que el diablo a veces despierta medio mal dormido...

Estaba en que ese día el diablo tenía que despertar mal dormido. Faltaba una legua para llegar a la posta de almuerzo y la diligencia era un infierno. Y en ese infierno despertó precisamente Ibáñez convertido en Satán. Chifló, el cuarteador paró su montado, lanceros y boleros se estaquearon en la tierra, del tremendo tirón de riendas que dio el mayoral. Se tiró éste con un sobeo que en el pescante traía, abrió la puerta trasera, sin decir esta boca es mía sacó a nuestro pasajero, y con ayuda del negro Picudo — que era quien cuarteaba — lo reató bien, y como un fardo lo echaron en la baka. Siguió la diligencia. Y cuando se detuvo frente a la casa donde almorzarían viajeros y conductores, éstos bajaron al pasajero revolucionario.

—¡A ver, Picudo, andá llamar al comisario!

Picudo atravesó el camino y se dirigió a un rancho largo y petizo, que quedaba en frente. El comisario vino enanchetado, en camiseta y de chiripá; estaba comiendo.

—¿Qué pasa?

—Este hombre al que he tenido que atar, que me ha venido regolucionando la diligencia...

El indio no pudo seguir de tan colérico que estaba. Entonces el hombre dijo, muy comedidamente:

—Seu comisario, me haga desatar, incáutese de mi facón si quiere, yo le explicaré este misterio...

Fue desatado, pidió un banco para sentarse pues la atadura lo había entumido, y habló de esta manera:

—Vea, seu comisario, estos dos pasajes: el de segunda es de Pelegrín Gamarra; el de tercera de Quintín Guimaraes. Yo me llamo, por lo largo, Quintín Pelegrín Guimaraes Gamarra. Quintín, el portugués, era mi padre, el más ruín, más borracho y más buscapleitos que se ha conocido en tuito lo ancho y largo del mundo; Pelegrina Gamarra era mi madre, mujer más güena que el te de carqueja, más suave que flor de camalote, y más trabajadora que una hormiga. Del uno tengo tui as las malas, de la ot tuitas las güenas. Vivo en mi pago, cuido lo mío, trabajo aconsejao siempre por la finada; pero en cuanto tomo un trago el finao despierta y ya me desnorteo. Cuando

salgo de mi casa, sereno, viajo en un sulki de andar suave; cuando lo hago, alterao, es en un bagual que tengo, más malo que mi agüela por parte de padre. Ayer llegué al pueblo montao en ese bagual, seu comisario... Pero, mire: en la baka, reatao como borrego pa carniar, Pelegrín ha despertao y ha llorao, le juro. Tome el pasaje de Quintín, métole en el calabozo, encépele si quiere, pero deje proseguir a Pelegrín en la diligencia; seu comisario, usted parece ser de alta autoridad y de más alta hombría...

El comisario, que tenía la nariz bermeja de tanto carlón bebido, estaba con la sangre azucarada; la última frase de nuestro hombre se le endulzó del todo. Dijo:

—Mire, don Ibáñez, conozco a los hombres, déjelo seguir.

Prendióse la nueva tropilla, Ibáñez — por las cudas — llevó al pescante la maleta del hombre, donde traía el frasco, la diligencia continuó su marcha. Pero no habían pasado diez minutos cuando el pasajero comenzó a soltar unos suspiros que le salían de tan hondo que Ibáñez abrió una de las ventanillas — entre pescante e interior — y alarmado le preguntó qué le pasaba. Respondió:

—¡Ay, seu mayoral, es la primera vez que se separan Quintín y Pelegrín; uno en la gayola, otro en la diligencia! De favor pídale, pásame la maleta, que Pelegrín quiere matar esta alversidad!

Ahora conoció Ibáñez, a fondo, de qué pata renqueaba el hombre, que era de las dos. Chifló de nuevo, con una seña hizo tornear la cuarta, la diligencia viró en redondo, y haciendo estallar los látigos y más ligera que el viento, la detuvo frente a la comisaría. Fue tal el estrépito que hicieron vehículo y caballos, que el comisario salió desorbitado.

—¡Aquí le traigo a este bandido — gritó en el sumun de la ira Ibáñez — el Pelegrín y el Quintín son de la misma laya, y mi diligencia nunca jue circo e'pruebas y menos salón de candombe!

*

Ocho días después pasó la diligencia de Ibáñez por allí. Estaba desprendiendo el sudoroso tiro cuando se presentó el comisario.

—Güen día, don Ibáñez. ¿Qué tal el viaje?

—Güen día, comisario. Bastante bien.

—Mire: va a tener que llevar el hombre de güelta.

—¡Si va con frasco no lo llevo!

—Que va a dir con frasco, si ha terminado con tuita la caña que había en la sesión! ¡Es como echarle agua a un arroyo!

Por los abrazos de despedida que se dieron el pasajero y el comisario, Ibáñez vio que habían hecho buena yunta. Antes de subir el viajero le dijo:

—Me dé un pasaje, seu mayoral, viaja solo Pelegrín Gamarra; Quintín Guimaraes queda en la comisaría.

José MONEGAL.

(Especial para el EL DIA).

(Dibujo del autor).

EN PARIS CON RUBEN DARIO

Por una gentileza de su autor publicamos a continuación un fragmento de capítulo del libro que se imprimirá próximamente en una editorial madrileña y cuyo título es el que encabeza estas líneas. Su autor —el diplomático uruguayo señor Franco Rossi— tuvo el privilegio de frecuentar en su adolescencia y mientras cursaba sus estudios en París, al ilustre Maestro de Nicaragua. Una noche, al concluir de cenar en un restaurant griego del Barrio Latino, Rubén Dario afirmó sorprendentemente a Franco Rossi que éste escribiría sobre él. Pasaron los años, y pasaron tremendos acontecimientos que cambiaron la faz del mundo y la orientación de muchas vidas. Pero perduró en el espíritu del hombre la profecía hecha al adolescente. Hoy el libro está pronto a imprimirse y nos es grato ofrecer la primicia de estas páginas a los lectores de nuestro Suplemento.

—¡QUE bien baila este hombre!

Al murmurarme esas palabras el Maestro me aprieta el brazo, ganado por visible emoción. La inmensa sala del teatro, llena de bote a bote, guarda un silencio contenido, como ante un rito de misterio pagano, y se la siente toda ella bajo la misma impresión de tensa expectativa. Pocas veces había visto al Maestro tan exteriorizado y su mirada tan fijamente clavada sobre un punto.

Estábamos en el "Châtelet", que inauguraba esa noche la temporada de "ballets" rusos de Serge de Diaghilew, tanto anunciada. El telón acababa de levantarse sobre el cuadro de "El Espectro de la Rosa", de C. M. Weber. Es un cuento azul, con sabor de "Mil y Una Noches". Una niña rubia y bella como una ilusión, al volver de su primer baile se adormece en medio de su cuarto, contemplando la rosa que trae de la fiesta. La rosa cae a sus pies. Las ventanas del dormitorio abren sobre un jardín bajo la luna. De un salto silencioso —más que salto es vuelo— un hombre con contornos de dios del Olimpo entra por la ventana desde el fondo del jardín, y se inmoviliza como clavado en medio de la estancia. Es el alma de la rosa. Flexible y ágil, con flexibilidad y agilidad de armonioso felino cae en la punta de los pies, vuelca el cuello a ambos lados, mira delante de sí y queda inmóvil en medio de la escena. Tal una estatua antigua. Fue entonces que el Maestro me apretó el brazo y murmuró su frase. La sala entera retuvo su respiración un punto, y estalló luego en una sola e inmensa aclamación.

—¡Este hombre debe ser Nijinsky! —afirmó el Maestro.

Habíamos llegado con algún retraso y no teníamos programa. Pero su instinto lo había presentado: era Nijinsky. Y a partir de ese momento Nijinsky fue el dueño absoluto de la sala. Acababa de conquistar con un salto sorprendente, una "punta" sabia y tres flexiones de su cuello estilizado ese público parisense de las "générales" que no es nada fácil de conmover.

Los bailes rusos de Serge de Diaghilew fueron una revolución en la vida de París. (Una manifestación explosiva, se diría hoy). No sólo bajo el aspecto coreográfico, sino también en la decoración, en la "mise en scène" y hasta en los trajes. León Bakst, ese mago del color, hizo rápidamente escuela e inspiró a muchos pintores que buscaban en ese momento su propio camino. Aquellas noches del "Châtelet" fueron una fiesta ininterrumpida de líneas y de color. Fiesta para los ojos y para el espíritu. Serge de Diaghilew era un organizador insigne, y su instinto artístico y hasta su desinterés material de gran señor del teatro le permitieron presentar al público parisense, tan difícil en todo lo que toca al arte, un conjunto tan homogéneamente escogido que hubiera sido imposible no imponerse desde la primera noche. Todo buscaba la perfección, color, ritmo, eutritmia. El conjunto, digo, era perfecto. Hasta el más secundario bailarín, hasta la más modesta corista todos comprendían que tenían un mensaje de arte que comunicar. Y luego... Luego estaban Nijinsky y Mlle. Karsavina! Un silfo y una sílfide. No creo que se haya sobrepasado, ¡qué digol, igualado la armonía y la técnica de esa pareja. Cuando estaban en la escena era como si se despojaban de sus envolturas humanas para transmutarse en dioses de la mitología. Eran como dos fuerzas centrifugas irradiando belleza. Entre los dos interpretaban poesía pura, y el movimiento

como exteriorización de vida. Hacían vivir instantes de mitología y horas de ensueño. Viéndolos, se perdía la noción de hombre y mujer: eran silfo y sílfide.

Cuando la Karsavina deslizaba sobre la escena como una ilusión moviediza perseguida por un hilo de luz, yo recordaba los versos de "Prosas Profanas":

—... las Gracias junto a ella quedarían
[confusas]
y las ligeras Horas y las sublimes Musas
por ella detuvieron sus giros y su canto.

Y cuando Nijinsky rodaba en torno de ella hipnotizándola y subyugándola con la flexibilidad felina de su silueta olímpica en perpetuo movimiento, era el poema "Divagación":

—¿Te gusta amar en griego? Yo las
[fiestas]
galantes busco, en donde se recuerde
al suave son de rítmicas orquestas
la tierra de la luz y el mirto verde.

Una frase del Maestro vino a materializar la ficción:

Estamos de pleno en los Campos Elíseos. Todos los sueños mitológicos se realizan con este hombre y esta mujer... Me encuentro en Grecia.

La hipersensibilidad de Rubén Dario estaba tensa como cuerda de violín. Y la sala, al unísono. Eran noches bajo el signo del Arte. Como lo dije ya, con "Chantecler" y "El Martirio de San Sebastián", los "ballets" de Serge de Diaghilew constituyeron los tres últimos grandes acontecimientos teatrales y literarios del París de hasta 1914. Después de ellos, no tengo recuerdo de ningún otro que haya revolucionado las "élites" parisienses como esos tres. Pero después de ellos vinieron las tremendas sacudidas de las dos guerras mundiales. Cierro, la marcha de la humanidad y el proceso del espíritu son ascendentes. Pero la evolución no se realiza en línea recta, ni tampoco como suma: por fenómenos de contingencia las culturas avanzan en zigzag. La ciencia —y sobre todo la mecánica— progresa hoy a pasos agigantados pero con pérdida de velocidad para el proceso espiritual del hombre, desequilibrio que se va acentuando desde la primera guerra mundial. Desapareció desde entonces la "douceur de vivre", y con ella mucho de nuestro acervo espiritual. La mecánica nos lleva al "robot" y las cerebraciones convergen a la palabra "abstracción", como el arte. La poesía expresa otros sentimientos y dice otras palabras. La música explora otras regiones de sonoridades (principalmente de pantonalidad y disonancia). El "ballet" busca otra manera de expresión (y se acerca al "robot") y la plástica solicita el subconiente. Pero, ¿y la emoción humana? Evolucionan en el mismo ritmo? ¿Pero la palabra "encanto", perdió acaso su significación? ¿Y sentiría hoy en un Rubén Dario la emoción y el encanto que embargó al Maestro aquella noche del "Châtelet"?

Como presencia y permanencia del hombre frente al universo, en arte no existe estagnación. Es éste un momento de búsqueda ansiosa que se acerca ya a la desesperación —resultado del desarreglo de nuestra época. A través de ella la reacción histórica se viene anunciando, y una vez más ella nos vendrá del equilibrio francés (por un fenómeno lógico, no de paradoja, del clima mismo donde arraigó el precursor, que fue de los pocos que tuvieron algo original que decir, pues los que vinieron después "tournent en rond" por sendas trilladas). Esa reacción relegará lo abstracto a lo que es: un abceso —tal vez necesario— en la historia del arte. Así para la pintura. No se puede hablar ni de fijación del abceso ni de resultado, sino de una de las tantas consecuencias del impresionismo que tendrá la significación de las que la precedieron, cubismo, o futurismo, o expresionismo —convulsiones de la pintura desde comienzos del siglo. Ya se abandonan los planos geométricos donde sólo la relación de superficies —de colores puros— cuenta. Los que se aferran desesperadamente allí, echan a correr pero se ven dejados atrás por el "tachisme" (que podríamos expresar por la palabra "manchismo") o por el "automatismo": la pasta vertida directamente del tubo, sin auxilio de pincel. Y cuando el límite de este nuevo conformismo —que será el límite de la desesperación en una estética de apocalipsis— denuncie la esterilidad de comienzos, se volverá a lo figurativo y a lo consciente, y sobre todo, a la figura humana, sin cuya presencia no hay transcendencia. Entonces los que "por voluntad" no quieren decir nada —los abstractos de talento— o los otros, los que no tienen nada que decir,



Rubén Dario retratado con el hábito de cartujo, en 1913, ya gravemente enfermo, en la Cartuja de Valldemosa.

como sucede con la masa de neófitos que llegan a la pintura por la abstracción— despojarán muy pronto el universo del espíritu. Y con él, el universo de nuestra sensibilidad. Porque no pueden hablar a la sensibilidad y al espíritu esas geometrías alrededor de las cuales giran penosamente los galeotes de un nuevo conformismo que se colocan ante el caballete diciéndose: —"tengo que pintar abstracto", sin decirse que en ese gesto son ya conformistas. Ellos mismos —los galeotes del abstracto— confiesan la esterilidad del esfuerzo cuando sienten la necesidad de dar un nombre a lo que no tiene, o una explicación a lo inexplicable, en esas yuxtaposiciones de triángulos y curvas y manchas que se repiten al infinito sin poder evadirse de la fatalidad de abstracción donde todo está dicho desde hace tiempo, y sin poder llegar a dárles una forma de expresión. Por eso el abstracto concluirá en su esterilidad y se volverá al Arte.

Entonces la palabra emoción y la palabra encanto recuperarán su valor bajo el signo del triángulo armonioso de nuestra civilización occidental: Jerusalén-Atenas-Roma. Y los nuevos Rubén Dario podrán vivir nuevas noches del Châtelet.

Habíamos llegado justo a tiempo para asistir al comienzo del espectáculo. Fue culpa de Gómez Carrillo y de Pierre Mille. Y, claro está, del Maestro. Porque cenamos antes en la "Taberna Vienesa" que abría sus puertas en la calle de Hauteville, cerca del célebre restaurant Marguery, entonces en plena boga. Los tres habían estado durante la cena centelleantes de "esprit" y de buen humor, y en amables pláticas y trucueltas anécdotas se iba pasando el tiempo mientras mi inquietud subía como termómetro en un enfiebrado, pues todo mi ser estaba embargado por la "première" del Châtelet.

Pero si perdimos los comienzos siempre pintorescos de una sala de gran "première", en cambio nos compensaron ampliamente los entre actos. Como estaba allí el "tout Paris" y como el Maestro conocía y era conocido por muchas personalidades del mundo de las letras y de las artes, el espectáculo, como de costumbre, estaba también en la sala. Para mí empezó en el primer entre acto con el saludo afectuoso de Rubén Dario a un viejecillo imberbe, de cara arrugada y aspecto dudoso. Ya lo había advertido yo en varias "générales", y siempre muy rodeado y muy parlanchino, y de voz aflautada. Impecable en su frac bien ajustado, sus cabellos blancos bien alineados y peinados con raya al medio —como era gran boga— dejaba caer con impertinente negligencia un monóculo suspendido a un fino cordón. Ese señor de corta talla y tan atildado y tan popular no dejaba de intrigarme. Esa noche se aclaró el enigma cuando el Maestro, al nombrarme, le dijo:

—Permitame, señora, presentarle este joven amigo...

Como estábamos rodeados por una multitud pensé que el Maestro me presentaba a una señora que estaba al lado del viejecillo. Pero cuando oí su nombre: "Madame Dieulafoy", ya no hubo misterio, pues me era muy conocido. Los diarios hablaban a menudo de ella y de su talento de arqueóloga. Vivía entre dos viajes a Egipto donde des-

enterraba siempre alguna momia conocida. Pero nunca pude saber por qué Madame Dieulafoy se vestía de Monsieur Dieulafoy, sobre todo que había otro Monsieur Dieulafoy que era al mismo tiempo su marido. Lo que no dejaba de causar perturbaciones protocolares en los grandes "diners", al ver llegar a Monsieur Dieulafoy acompañado por otro Monsieur Dieulafoy que era al mismo tiempo su esposa. Para restablecer autenticidad de género vino esta vez hacia el Maestro una encantadora señora, la mano deliciosamente tendida. Era la poetisa Lucie Delarue-Mardrus. Al besarle la mano su antebrazo hacía tintinear innumerables y diminutas campanitas que llevaba como pulseras. Era tal vez una alusión a su deliciosa Normandía, tan cantada por ella, y en cuyas praderas, en idílicos atardeceres se oye el campaneo bucólico de los bovinos? Tenía unos ojos de ensueño que le valieron el nombre de "Amanda". Y al mirarlos se perdonaba el campanileo un tanto irritante de sus armoniosos brazos.

Luego de varias personas para mí hoy olvidadas, el Maestro saludó a Isadora Duncan. La célebre bailarina estaba transportada: ella, que evocaba en sus danzas toda la armonía de la Grecia Antigua... De proporciones menudas pero de una gracia equilibrada, era su semblante que se imponía en primer término. De una inteligencia luminosa y extremadamente móvil, se sentía arder allí una llama interior que la consumía. Cuando bailaba lo hacía bajo la fuerza misteriosa de una súbita inspiración, y animaba ante el espectador subyugado los fríos pentélicos. Sus velos desplegados expresaban armoniosamente todas las emociones, e Isadora las sentía todas.

—¡Tanto y tanto! —me dijo el Maestro mientras nos dirigíamos a nuestros sillones— que jamás olvidaré una de sus noches, justamente en este mismo teatro. Yo estaba en una butaca de las primeras filas y seguía todos los movimientos rituales de Isadora. Usted sabe que mientras va bailando va improvisando, pero sus pasos y sus gestos son de tal precisión que es una muy sabia y muy técnica improvisación. Esa noche estaba en plena forma. De pronto, en uno de sus movimientos del rito por los que expresa los deseos de Venus —ha visto usted los bajo-relieves tan puros de los vasos de Versalles? —pues Isadora tuvo uno de esos movimientos, cuando, avanzando una pierna en un gesto de ofrenda a la Diosa... todos los que estábamos en esa fila vimos en su totalidad el cuerpo ofrecido de la Vestal! Todos sus movimientos no fueron desde entonces más que una irritante y continua ofrenda a Venus. La sala estaba hipnotizada. Pero la nobleza de su arte dominaba todo sentimiento, tanto sus actitudes eran hieráticas y sus gestos armoniosos. Pero estaba la presencia de su cuerpo, que era lancinante...

—Iba en un paso rítmico y felino a avances dulces, ágiles o rudos, con algo de animal y de divino la bailarina de los pies desnudos. Ganamos nuestras butacas mientras yo iba sonriendo a la sugestiva evocación del Maestro.

Franco ROSSI.

(Exclusivo para EL DIA).

LAS SEMANAS MUSICALES



Lucerna con su legendario Monte Pilatus, donde según quiere la leyenda, fue a dar el cuerpo de Pilatos.

CUANDO llego a Lucerna por segunda vez, ahora para asistir a las Semanas Internacionales de la Música, tengo la impresión de que voy a entrar en un mágico espectáculo; más aún: en los entretelones del que vi por primera vez durante una hora, mientras comía en la terraza del restaurant de

la estación, y a la espera del tren que me llevaría a Zurich. Cerca de la mesa, una gran fuente lanzaba su multicolor chorro de agua que se reflejaba en el calmo lago de los Cuatro Cantones — gran parte de la estética suiza se basa en el reflejo, en la repetición de la belleza en el espejo, muta-

ble y deslumbrante de una superficie de agua —; más allá, en una suerte de viviente cinemascopo, la ciudad se escalonaba en las laderas de las montañas. Entre las casas de techos de tejas y pizarra, surgía de vez en cuando una torre iluminada, y, casi en el confín, a manera de un bello y extraño collar gótico sobre el cual se concentraban las luces de un escaparate forrado con terciopelo negro, surgían las almenadas murallas de la ciudad, acaso las mejor conservadas de Suiza. En la semipenumbra, los anuncios ponían sus notas de bruma coloreada. Dominaban el conjunto, dos afiladas torres de una iglesia con sus aguzados sombreretes, tan semejantes a los de las damas y las brujas medievales; el relente las ornaba con los volanderos tules.

Y es así; ahora tengo la impresión de estar viendo en la plena luminosidad solar ese mágico escenario que gana en color y certeza cuanto pierde en sugestión y nostalgias memoriosas. Camino del hotel, a través de la ventanilla del auto, veo que todo ese telón de fondo avanza hacia mí, que entro en él, que formo parte de él. Esta es la manera más honda de ser turista: la de entrar en la nostalgia de las cosas con mirada realista.

Por la noche, cuando abandono el hotel y me despego del encanto de ese balcón que avanza hacia el luminoso reflejo del Lago y de los hoteles que en la montaña titilan de luces, suerte de mecánicas estrellas, tal cual corresponde a nuestro tiempo de la astronáutica; cuando miro ese conjunto de casas góticas y barrocas que se apretujan junto al desagüe del Lago, el río Reuss, tal si fueran pedazos de corcho caídos en el interior de la botella y que flotan junto al gollete, pienso en estos pueblos que han brotado de la necesidad de comunicarse, y de la perenne atracción de los contrastes, entre los pueblos nórdicos, más reflexivos, más de casa y vida interior por razón de clima, con los imaginativos de patio, cielo y vida abiertos del Mediterráneo. De esta necesidad de expresión y meditación deben haber nacido sus Misterios, que se representaban durante la Pascua y la Semana Santa.

En la época de la Contrarreforma, los jesuitas, — cuya iglesia con sus torres barrocas diviso junto al río, más allá del puente

de madera, con su techo de tejas y que fuera tendido en el 1300 —, agregaron a estas representaciones otras de un carácter más educativo y religioso.

Recién en esta época barroca es cuando la música cobra importancia en todas estas regiones de confluencia, casi siempre bajo el patrocinio de la Iglesia, hasta que en el siglo XVIII la burguesía hace de ella su arte favorito. En el XIX, se afianza con la permanencia de Ricardo Wagner, quien llega a pensar en la posibilidad de construir su teatro soñado junto a este lago, a cuya vera, en Tribschen, vivió con Cósima von Bülow y sus hijos, los seis años más felices de su vida.

Así y poco a poco, se fue creando el ambiente necesario para que surgieran estas semanas musicales hoy célebres en el mundo entero. Cuando después de 1933 y 1938 los viajes a Bayreuth y Salzburgo se tornaron difíciles para una cantidad de ejecutantes y espectadores, por razones políticas, M. J. Zimmerli, entonces alcalde de la ciudad, comprendió que había llegado la ocasión de transformar a Lucerna en uno de los centros de lengua alemana de la música internacional, un hogar donde el arte no tendría trabas de ninguna especie. Pero tuvo el tino de no pretender imitar a aquellos centros, sin duda porque si segundas partes nunca fueron buenas, ¡qué decir de terceras!

Todo comenzó con ese buen y práctico sentido común de los suizos. Organizaron una orquesta con los mejores instrumentistas del país, y la ofrecieron a los mejores directores del mundo. Tan bueno resultó el conjunto que aceptaron dirigirlo no sólo Fritz Busch o Bruno Walter sino el más insigne de los tiempos modernos: Arturo Toscanini. De este éxito nació la idea de reunir periódicamente la orquesta, y los conductores y solistas más famosos en un programa muy escogido.

Las primeras Semanas Musicales de 1938 y 1939 no lograron, tanto en ejecución como en concepción, el carácter que luego alcanzarían; sin embargo, los conciertos wagnerianos conmemorativos en Tribschen y sus bellos jardines, la creación del Coro de las Semanas Musicales y la organización de espectáculos teatrales le dieron cierto sabor, que acentuó la colaboración prestada



al sentir
los efectos
de la

ACIDEZ

¿QUE HACER?



Nada mejor que dejar disolver en la boca TABLETAS DE LECHE DE MAGNESIA DE PHILLIPS. ¿Qué cómodas y qué ricas!... Tienen un delicioso sabor a menta. Prácticas como antiácido y digestivo a la vez. Y es LECHE DE MAGNESIA DE PHILLIPS concentrada.

TABLETAS PHILLIPS

AUT. C. H. DE MED.



El célebre puente de madera de La Capilla, en Lucerna, con sus óleos que representan hechos de la vida de los santos protectores de la ciudad. Fue tendido en el siglo XIV.

EN LUCERNA Y SU LEON FIEL

por la orquesta de la Scala de Milán, en 1941 y 42. Muestra, la tal, de ese espíritu de colaboración tan amplio y generoso, al par que interesado en bien de la cultura, que en Europa es tan común entre las instituciones artísticas, y que en nuestra América es casi desconocido.

Si los museos de Bellas Artes, y sobre todo las colecciones privadas, de Suiza contienen la vanguardia del arte contemporáneo, a veces escoltada por antiguos maestros, en la preparación de los programas de Lucerna se aún con mayor cautela: es necesario su guardar el aspecto financiero, pues estas Semanas se bastan a sí mismas. Como en muchos de sus museos, las obras moderna están escoltadas por los grandes nombres de la música clásica y contemporánea. A más, para contemplar en lo posible todos los gustos, las actividades correlativas han ido creciendo de año en año, utilizando los diversos y bellísimos lugares y palacios de la ciudad que complementan plásticamente el placer de la música. Así, en el Kursaal se puede escuchar música de cámara; en el Conservatorio, con su bello parque en lo alto de la ladera, cursos de ejecución y recitales; en el monumento del León, hacia donde vamos, las Serenatas; los conciertos de órgano en la Iglesia de la Colegiata, la de las agudas torres; y en el Teatro Municipal, por fin, se ofrecen espectáculos de ópera, ballet y teatro íntimo. Claro está que la medula de las Semanas continúa siéndolo los grandes conciertos instrumentales y vocales. La existencia de una orquesta oficial no ha impedido, muy por el contrario, la llegada de conjuntos tan importantes como el de la Scala (1945, 1947 y 1953), los Wiener Symphoniker, en 1951; la Philharmonia Orchestra, de Londres, en 1954; los coros de la catedral de Strasbourg, los de la Scala y el Wiener Singverein. Los conjuntos de cámara han concurrido numerosas veces; además del Collegium Musicum de Zurich, que oiremos esta noche, han estado el de Stuttgart y el Wiener Oktett.

He dejado los grandes hoteles que repletos de turistas musicales se suceden a la vera del lago, a menudo alternando con parques y jardines, y trepo por las grandes escalinatas de la Hofkirche; paso entre casas de antigüedades en cuyos escaparates abun-



Vista parcial de Lucerna, tomada desde la Estación del FF.CC. Al fondo se distinguen las torres de la muralla de la ciudad.

dan esas tallas góticas germánicas, tan puritanamente descarnadas y dolidas, que en otras de artesanos santeros he visto como modernas imitaciones, más al alcance del turista actual que, en rivalidad con los automóviles económicos, camina mucho pero gasta poco.

Uno de esos contados, por innecesarios, policías suizos desvía el tránsito de vehículos. Nada debe perturbar la Serenata en homenaje a Mozart que tendrá lugar junto al monumento del León, erigido en memoria de los oficiales caídos defendiendo a las Tullerías del rey Luis XVI, el 10 de agosto de 1792. No es, por cierto, un monumento antirrevolucionario, sino un homenaje a la fidelidad, a la palabra empeñada. Es el león herido de Thorwaldsen, tallado en bajorre-

lieve en esa roca que muy cerca muestra las pulidas ollas de los glaciares prehistóricos. Un gentío silencioso llena totalmente el parque donde las plateas se han distribuido siguiendo los accidentes del terreno, y bajo los árboles que iluminados por los reflectores toman un color verde tan tierno que no vacilo en llamarlo un verde musical. En el estanque, situado junto a la pared de roca del León, han construido una suerte de balsa plataforma donde aparece alineada la orquesta.

Cuando en el "Concierto N° 1 para flauta y orquesta", se une al Collegium Musicum de Zurich, la solista Elaine Shaffer, la bucólica frescura de este instrumento vuelve irreal el marco del concierto. Con las narinas abiertas, casi con angustia deleitosa, co-

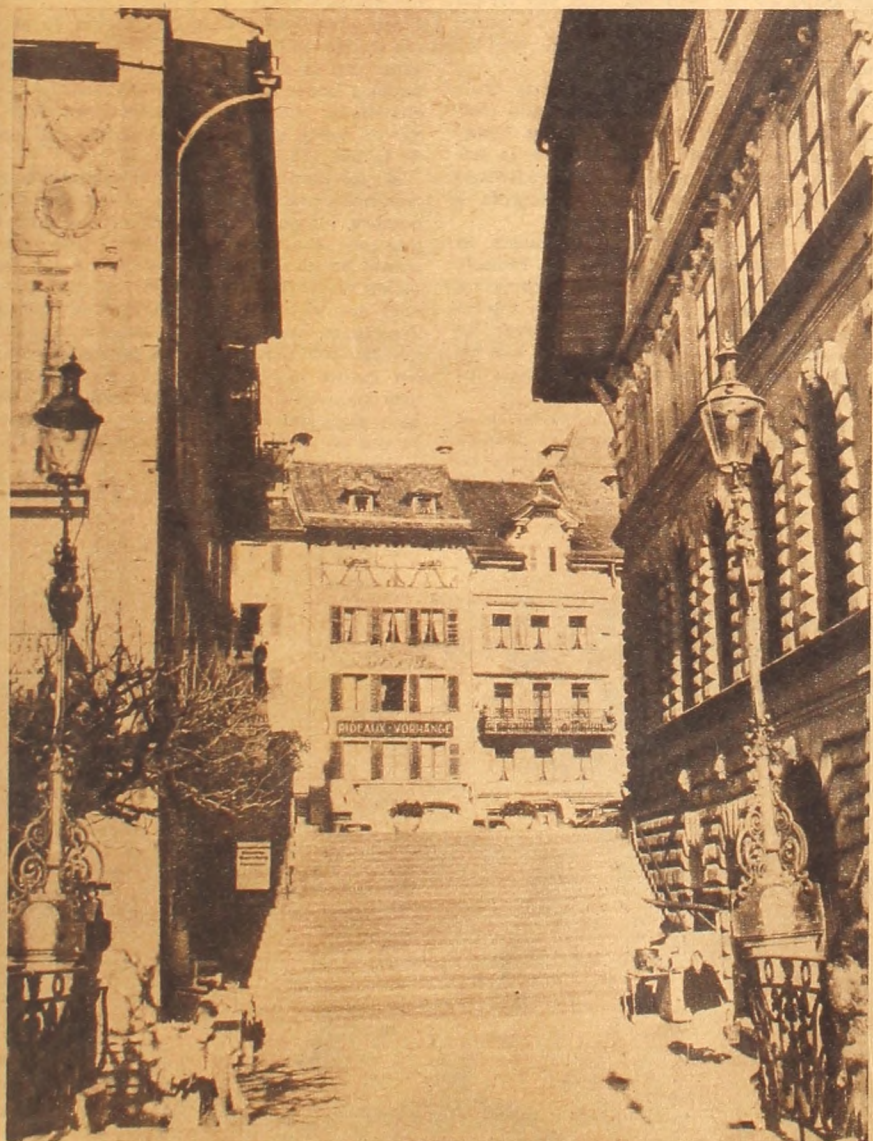
mienzo a escuchar y sentir ese virgiliano instante hecho de imágenes y sonidos que mozartianamente juguetean en mi cerebro y en mi alma, y también en ese secreto, por demasiado público, lugar que los de nuestro tiempo apenas nos atrevemos a mencionar: el corazón.

Entonces, musito que la Lucerna, con su nombre de luciérnaga en una mansa noche de verano, que presentí desde una mesa junto a un chorro de agua multicolor, es la misma; quizá, también, que yo soy el mismo. Que el tiempo aún no pesa ni peza.

Abelardo ARIAS.

Lucerna, 1958.

(Especial para EL DIA).



Una típica calle de Lucerna con sus graderías, sus puestos de venta, y sus macetones floridos.



Una plaza de Lucerna con su clásica fuente gótica.



En el surco abierto por los héroes de la emancipación, la poesía arroja simientes de esperanzado futuro. (Bronce "El sembrador" de Gaudes).



La poesía histórica canta las glorias del pasado y profetiza la grandeza de lo porvenir. (Bronce "Más allá", de Bourgoïn).

PARALELAMENTE a las luchas por la independencia, y obtenida ésta, los poetas de América lanzaron al espacio su canto de gloria. Y los pueblos recogieron conmovidos el mensaje épico inflamado de entusiasmo, por la sencilla razón de que sus resortes emocionales son más poderosos que los intelectivos.

En los avatares de las gestas emancipadoras de América, historia y poesía mez-

clan su caudal en el corazón del continente. Este fenómeno se viene repitiendo desde el fondo de los siglos: ya son las epopeyas indostánicas, extraña mezcla de barro y cielo; bien "El libro de los Reyes", historia cantada de Persia; ora los poemas homéricos, que en muchos pasajes de resonantes hexámetros se anticipan a la historia; ya es el Antiguo Testamento con el rumor selvático de sus versículos; otras veces es "La

LA POESIA HISTORICA EN AMERICA

Eneida", que remonta las corrientes primitivas de la Roma imperial.

Para cantar el drama de la independencia de América, también los poetas incursionan en la historia y representan el papel de narradores de los hechos y de apologistas de los héroes. El telón se levanta con "La Araucana" de Alonso de Ercilla, mezcla de ficción y realidad, que en cerca de 23.000 versos distribuidos en octavas reales, canta la conquista de Chile y exalta el valor de los araucos a la libertad.

El primer documento de estirpe americana son "Las elegías de varones ilustres de las Indias" de Juan de Castellanos, español asentado desde niño en Nueva Granada, cuyos impetus aventureros lo llevan desde soldado a sacerdote, con ánimo para pintar la América del siglo XVI en más de mil páginas con 150.000 desparejos endecasílabos.

Luego que Bolívar obtiene la victoria de Junín, el vibrante poema de Olmedo, como grácil estela, perpetúa el triunfo de los patriotas.

En la historia de Bolivia han quedado los cantos de Néstor Galindo, candentes de amor a la libertad, y cuyo influjo en el alma popular llevó al autor al fusilamiento perpetrado por los sicarios del despiadado Melgarejo.

"La Argentina" de Barco de Centenera, arcediano español que asistió a la conquista del Río de la Plata, es una crónica rimada de más valor documental que poético, definida así por Juan María Gutiérrez: "sus estrofas son una parrilla de tormento para el gusto y el oído".

José Mármol arroja sus flechas silbantes contra la tiranía rosista y Olegario Víctor Andrade, en estrofas de fervoroso romanticismo, canta las luchas civiles y diluye en sus versos las glorias de San Martín.

Nuestro gran poeta cívico, primero con su "Leyenda Patria" y luego con su poema epopéyico "Tabaré" incorpora a la poesía histórica americana dos admirables cantos, que encomia el primero la audaz Cruzada Libertadora y en el segundo narra la vida errante del indio de nuestro suelo en los comienzos de la conquista, con sus luchas y sus amores, sus sufrimientos y su muerte, a la vez que pinta el paisaje con los colores del Ticiaro.

Rubén Darío, dueño del "alba de oro", preciosista de exóticos númenes, sintió también el palpitante de América con su "Oda" de entusiasmo frente al porvenir de la Argentina, y profeta de la posición espiritual de Continente, rima su viril apóstrofe a Roosevelt.

En el Perú, Santos Chocaro amoneda en estremeciente poesía el "Oro de Indias". Canta la tristeza del inca, se entusiasma frente a la majestad de los Andes y vuelca su emoción ante las hazañas de Bolívar. La orquestación de sus poemas, resuena con ráfagas de un vendaval gigante por todos los ámbitos de América.

Con versos impregnados de savia popular, Guillermo Prieto compone en México la epopeya de los héroes. Y desde la lejanía de la tierra azteca, la documentación legendaria de Netzahualcoyotl, amalgama poesía con historia e imaginación con ra-

ciocinio.

En Estados Unidos el poeta Longfellow narra y describe en su magnífica "Evangeline" los acontecimientos de los primeros años de colonización inglesa y sus conflictos con los aborígenes. Y Sandburg, Grane y Whitman cantan al hombre, al progreso y a la dirámica del gran país norteamericano.

Las islas del Caribe dan la poesía histórica de José G. Padilla en Puerto Rico, de Silvestre de Balboa y Heredia en Cuba, de Joaquín Pérez en Santo Domingo, bardos de estro civil y guerrero, con toda la luminosidad y calor del trópico.

Volviendo a nuestro medio, encontramos a Francisco Acuña de Figueroa, el versificador incontinente, que durante los tres años que abarcaron los dos primeros sitios de Montevideo, por no haber tomado parte en la acción, llenó sus horas escribiendo un "diario" en versos acerca de los cotidianos acontecimientos, obra que constituye el único testimonio escrito que tenemos de tal episodio. De no haber tenido el autor de "La malambunada" tal pasatiempo, nos hubiéramos quedado sin datos de ese período histórico. Durante la Guerra Grande cantó a la "Nueva Troya", y con palabra grave, ritmo sonoro y acento patético, dejó constancia de los hechos heroicos. Luego, de realista se transformó en patriota y compuso nuestro Himno nacional.

Cerramos esta incompleta reseña de la poesía histórica en América, con una visión panorámica de la poesía patriótica nacional, que comienza con José Prezo de Oliver, Eusebio Valdenegro y el más conocido, Bartolomé Hidalgo. Los tres actúan entre fines del siglo XVIII y principios del XIX y tratan especialmente los temas de la libertad, la ciudadanía y las leyes benéficas.

En lo que respecta a nuestro prócer máximo, José Artigas, apenas si los poetas cantaron sus luchas y denuedos en la época que actuó. La apología del héroe puede decirse que comienza a fines de la pasada centuria con el drama que lleva su nombre escrito por Washington Bermúdez. Luego componen poemas laudatorios al vencedor de Las Piedras, Manuel Bernárdez, Alcides de María, Ovidio Fernández Ríos, Angel Falco, José María Delgado, Gastón Figueroa, Carlos Sábat Ercasty, Emilio Oribe y otros poetas a quienes el protector de los pueblos libres, el precursor de nuestra nacionalidad, sirve de inspiración para ensalzar en verso sus heroicas jornadas en pro de la libertad.

En los llamados "momentos estelares" de América, cuando se juega el destino del hombre, los poetas aparecen con sus cantos que son un aleteo del pampiro, una rompiente de mar y una llamarada de sol. Se ponen al servicio de la patria y ésta reconoce sus virtudes, como Aterras premia a Esquilo a quien concede una galera para que la defendiera contra los persas, por haber escrito la "Orestia", así como Augusto hizo compartir a Virgilio los honores de la nave imperial como recompensa anticipada por el poema que lucubraba en glorificación de la Roma eterna.

Alberto RUSCONI.

(Especial para EL DÍA).

Nº 24

OBRAS MAESTRAS

"ERASMO"
H. HOLBEIN

LA PAZ EXTRA

CLAVIER & C^{SA}

OTTO KOCH



FERNANDO OMAR GARCIA SCLAVI, en su primer año.

GÓMEZ SONRÍO TRIUNFAL Y DESPACIOSAMENTE APUNTO, PORQUE TARZAN ESTABA APARENTEMENTE A SU MERCED.

Tarzan

por EDGAR RICE BURROUGHS



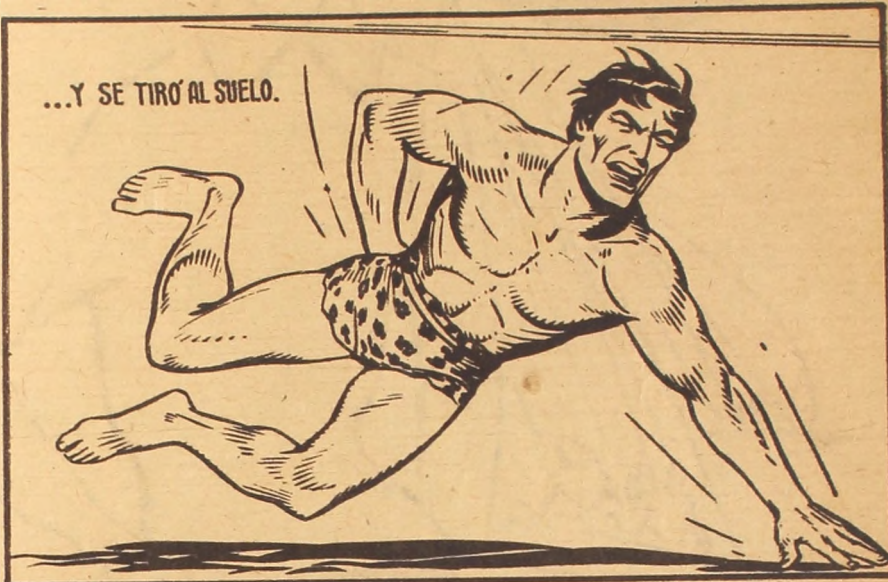
KEVIN Y RITA MIRABAN DESDE AFUERA, TRANSFIGURADOS POR EL HORROR.



PARADO SIN DEFENSA ANTE GÓMEZ, EL HOMBRE-MONO INSTINTIVAMENTE JUZGO CUANDO VENDRÍA EL PRÓXIMO TIRO....



...Y SE TIRO' AL SUELO.



Y EN EL MISMO ENVÍO ARROJO SU PUÑAL... LA HOJA SE CLAVÓ EN EL PECHO DE GÓMEZ!



CASI SIN PODER CREER EL REPENTINO CAMBIO DE LOS ACONTECIMIENTOS, LOS AMIGOS DE TARZAN CORRIERON A FELICITARLO.



1370

PERO EL PELIGRO PERSISTÍA, YA QUE GÓMEZ HABÍA APOSTADO A SUS SECUACES ENTRE LA ARBOLEDA QUE RODEABA AL IN-DEFENSO GRUPO!



PICK
VAN BUREN
JOHN
CELARDO



Nutre,
vigoriza,
fortalece.

Toddy

No tiene,
ni puede
tener similares





para su Turismo

selección práctica de prendas finas
que presentamos en nuestras tres casas.



Nuestras tres casas
permanecerán
ABIERTAS
durante la SEMANA DE
TURISMO, excepto las tar-
des del jueves 3 y vier-
nes 4 de abril.

CLIENTES DEL INTERIOR:
Dirijan vuestros pedidos a nuestra
CASA MATRIZ, Av. Agraciada 2302
y M. Sosa.

SUCURSAL GOES
AV. GENERAL FLORES 2341 esq.
Marcelino Berthelot
Tel. 2 42 00 - 2 43 00 - 2 44 00

CASA MATRIZ
AV. AGRACIADA 2302 esq. Mar-
celino Sosa - Tel. 20 09 61

SUCURSAL CORDON
AV. 18 DE JULIO 1601 esq. Carlos
Roxlo - Tel. 40 41 11

1 - Campera en tela pilot, modelo de ac-
tualidad \$26.00
Pantalón en franela de excelente calidad. \$25.00
Talles 52 y 54 \$26.50, talles 46 al 50
Práctico bolso en tela rayada, interior de
goma \$13.20

2 - Buzo en punto de lana con moderna
fantasia en el cuello \$19.00
Pollera acampanada en simil lana de buen
resultado. Talle 52 \$16.00, talles 44 al 50 \$15.00

3 - Casaca en punto de lana modelo clá-
sico, diversos colores \$16.80
Moderno pantalón pescador, en popelina \$22.00
Bolso en tela escocés e interior de goma \$11.20

4 - Blusa en "Zephir Tom" rayada de her-
mosos colores. Talle 52 \$16.00, talles 46/50 \$15.00
Short de corte moderno en gros negro. Ta-
lles 52 y 54 \$13.00, talles 44 al 50 \$12.00

5 - Casaca rayada en punto de lana, en
vistosa combinación de colores \$18.00

6 - Elegante casaca en punto de lana, con
escote "V" varios colores \$21.50

7 - Pañuelos para cabeza en rica seda natural,
con alegre estampado, tamaño 80 x 80, c/u \$6.20

8 - Cinturón de cuero, forma muy moderna, dos
hebillas en metal dorado, varios colores, c/u \$7.70

9 - Cinturón de cuero en forma, varios co-
lores, hebilla forrada, c/u \$6.50

10 - Golillas de seda natural en calidad supe-
rior, bonitos estampados. Tamaño 43 x 43, c/u \$7.20

11 - Novedoso saco Americano en variedad
de tonos, c/u \$22.00